

第一圖 近松門左衛門肖像

若月保治著

近松人形淨瑠璃の研究

東京 第一書房 刊行

序

一　極東の片隅にあつて、三千年に近い獨特の文化を誇り來つた日本民族―
此日本民族は、動もすれば西洋の文化に陶醉して、日本の國土に咲き誇つた我が花の輝き、我が物の美を忘れようとしてゐる。そして、西歐の民族から教へられて、始めて世界に比類なき日本獨特のものと知り、日本民族がもつ世界的な最も美しい藝術として指摘せられて、今更の如く氣がついたものが五つある。いふまでもなく、能樂と歌舞伎と操淨瑠璃と俳諧と浮世繪とがそれである。

操淨瑠璃は實にそれほど日本獨特なものの一つであり、日本民族特有なものである。その操淨瑠璃の輝かしい大輪が、元祿享保の時代に於て、我が近松門左衞門によつて咲いたのである。その近松の手に成つた操淨瑠璃に關して、まとまつた研究がまだ一つもないのである。今や日本民族の感情、日本精神の發揚、それが天下に叫ばれてゐながら、その民族感情と日本精神と人類的理想とを、一生の間謠ひつづけた近松の立派な研究が殆んどないのである。それがいつまでも許し得ることであらうか。私は久しく不思議の感に打たれつづけてゐた。そして暇と機會とを得たら、及ばずながら、自分も近松の研究に沒頭して見たいものだと思つてゐた。

二　大震火災後暫くたつてからであつた。私はある必要に迫られて、暇の出來たに乘じて年來希望してゐた近松の研究を志した。そしてぽつりぽつりと仕事を始めたのであつたが、第一に詞が分らない。研究の資料が乏しい。これでは專門家が研究を躊め得ないのも無理はない。專門家さへがやつてゐない事を、私のやうな門外漢

がやり得る筈がない、到底見込がありさうもないとも思つたが、盲蛇に怖ぢずといふこともある、專門家によつて纏められてゐないから、却つて門外漢がやじるには好都合でもある。よし出來ても出來ないでも、一生の仕事としても、出來る丈けの力を盡して研究して見よう、そして何でもいいから、何かをまとめて見よう。私は丁度十五年間從事してゐた新聞界から遠ざかつて、暇のあるにまかせてかう決心した。

決心すると同時に私はまた考へた。同じ近松の研究をするなら、これまで行はれてゐたやうに、近松の淨瑠璃を、單に文學としてでなく、一種の劇として歌劇として、操り人形を演技者とした歌劇として、近松淨瑠璃の本來の立場に立還つて研究して見たい。よしそれが自分には出來ない仕事であつても、少くともその考へで歩みを進めて見たい。かう考へて先づ世話物二十四篇の研究を始めたのであつたが、時代物を眼中におかないといふことは、やがて操りを度外視する傾向をもちがちであり、動もすれば本來の目的と方角を異にしがちであることを見た私は、いつか矢張手を擴げて、時代物をも世話物と共に研究するの必要に迫られたのであつた。そして近松の淨瑠璃を準歌劇として、操り劇として、音樂や舞踊の方面からも靜に研究を進めつつ、一方では世話物二十四篇の現代語譯をも進めて行つた。そして十年近くの間、近松と共に寢食し、近松と共に生きるといふ風で、私は全く近松狂のやうになつて來た。

けれども歩みを進めれば進めるほど、近松の研究は丹那トンネルの工事どころではないことが分つた。資料は少い。文獻は乏しい、私自らが門外漢である上に鈍刀である。更にその上に、今日の太夫さんや三味線や人形の專門家にきいても、なかなか分らないのみならず、技術的能力と經驗が少しも自分にはない、未開拓地である丈けに、研究するには興味はあつても、何しろ右にぶつかり左にぶつかり、八方塞がりで手が出せない。幾ら魯鈍に鞭つても車が回轉しない。殊に音樂上舞踊上からの研究には全く閉口した。けれども分らないことは容易に分りつこはない。又誰もが分つてゐないことのやうにも思はれる。仕方なしに分つた丈けでもと思つ

て書きつけておいたことを淸書して貰つて見ると、いつか二千枚近くになつてゐる。こんなに厚くなつては出版するといふことも容易ではない。私は卽ち未完成ながらも、殊に音樂や舞踊の立場からの硏究は全く不十分ながら、深いことはあと廻しとして、一旦此處で一纏めにして、兎も角も本の形にして見ようと決心した。自分の年と健康とを思ふと、それが極めて必要だと信じたからである。

三　かくて原稿をまとめ上げることに努力する一面に於て、一昨年は適當な出版書肆を發見すべく色々と奔走したが、何處へ行つて見ても見込がありさうになかつた。先づ最も見込がありはせぬかと思つて、笹川臨風博士を介して依頼したのは明治書院であつた。そして原稿の事には及ばずして、あつさりと拒絕された。ついで岩波書店へも賴んで見たが、此處でも遂にことわられた。又或書店の主人の紹介で、春陽堂にも行つて見たが、此處では遂に返答がない。もう一ケ所と思つて、改造社にも行つて見た。此處からは一週間の後にノーと答へられた。やがて廣文堂にも話して見たが駄目だし、ある淨瑠璃の好きな本屋さんが出版したいといつて來たが、分量を見ると逃出してしまふ。そんなことをしたり原稿を書き續けたりしてゐる間に、又一年立つた。昨年の夏になつて、原稿の整理がやつと出來上りかけたが、もう私は自費出版をして、百部か五十部か、或は思ひ切つて僅に十部ばかり刷つて、圖書館五六ケ所丈けへ寄贈して、一般への發賣は全然やめてしまはうと半ば腹をきめてゐた。

四　昨年六月の事であつた。ふと思ひついて、最後に第一書房に依賴を試みようとして、畏友田部重治氏に紹介を乞うた。そして氏の親切な紹介狀を頂いて、七月の始め、私は第一書房主人長谷川巳之吉氏を訪ねた。そして目次丈けを見せて、自分の苦心を語つて、無條件で出版を依賴すると、氏はやがていはれた。「それほど苦心と努力を重ねられたものが、世の中に出ないといふのは嘘です、何とかしませう、原稿が出來上つたらもつていらつしやい。」私は聊かぼうとして謹んで頭を下げて歸つた。かういふ見上げた出版者が、日本にもせめ

て一人位はあるだらうと思ひ、あつてほしいと思つてさがして居た私は、遂にそれを見つけだし得たことを喜ぶと同時に、長谷川氏が營利一遍の尋常一樣の人でないことを思ひ、如何に立派な文化的識見と度量とをもつてゐられるかに、今更のやうに敬服しつつ、七月八月の二ケ月間を、只一日郊外に遊びに出た丈けで、酷熱と戰ひつづけて、九月の三日にやつと原稿の整理と書上げとを終つた。翌日私は長谷川氏を訪ねて全原稿を提出した。そして徹頭徹尾氏の見上げた識見に信賴して、私は何の要請する所なく、一切をおまかせしお願して、默つて歸つて來たのであつた。かくして一般讀書界に緣の薄さうな此書は、廣く天下に顏出しをすることとなつたのである。私は重ねて玆に第一書房主人長谷川巳之吉氏が、文化の貢獻に對して、如何に高い宏い大きな識見を抱いてをられて、金さへ儲ければといふやうな淺ましい人と、全く選を異にしてゐることを、聲を大にして天下に紹介しておく義務を感ずると同時に、推讃の要を認めて玆に特記するのである。

五

勿論私の此研究は、恐らく下らない淺薄な杜撰なものであるに相違ない。先輩專門家の眼から見たら、全く研究などいふのが圖々しさに過ぎると思はれるものであるかも知れない。それは私だとて不滿千萬を感ずるものである。分らぬ所だらけである。もつともつと研究しつづけ、もつと調べつづけてから後に發表したい、さうしなければならぬと思ふ處は限りもなくあるのである。けれども私は之れで近松の研究を完成したなどとは夢にも思つてゐない。そして此書は只私の近松研究の第一階段に過ぎないのであつて、まだまだ研究して見たい幾多の問題がある。

近松の作品の疑問あるものの決定とか、上演年月の判定などいふ難ケしい問題は、もつとえらい研究家にゆだねるとしても、近松の書いた歌舞伎脚本の研究とか、彼の作品と先行藝術や並行藝術との關係上のもつと細かい研究とか、近松の作品が及ぼした影響とか、近松の言語學的の研究とか、彼の作品の詞章上の研究とか、殘存曲に關する研究とか、近松と法律との關係とか、彼の各作品の研究とか、殊に演出上のもつと細かい點に

亙つた舞踊的音樂的研究とかいふやうな、色々の點もして見たいと思つてゐる。少くもかうした點まで完成してから公にしたかつたのであるが、そんなことをしてる間に、私は子供の顏を見ずして死んでしまふかも知れないことを憂ひ、またさうして頁數がふえればふえる程、出版の難ケしくなることを思うて、あとの刊行は他の機會をまつことにした。

六　ところで此著の編纂の體裁は、えらい學者や研究家に對してよりも、むしろ文樂座の操淨瑠璃を見たこともなくして、近松を講じてゐるやうな人に對して、若しくは、近松の淨瑠璃が如何に貴い日本のものであるかを知らないでゐる人に對して、參考になるやうにといふ立場から筆をとつたのであるから、あくまで通俗的な、やさしい書き方をとつたのであつた。そして名項目每に獨立して讀んで、他を見ないでも、大體に要領を得られるやうに書いたが爲に、全體を通じて見ると、幾度も同じやうなことが繰返して出て來ることがある。これは一般の人には便利であつても、學者には繁にたへぬといふ譏を受けることであらうと思ふ。けれどもこれは、眞に日本的のものの一つである近松淨瑠璃の研究が、出來る丈け廣く一般の人々によつて讀まれ、如何にそれが日本獨特の藝術であるかを知られんことを望んだが爲に已むを得なかつたのである。此點からいふと、此書は研究といふよりも、むしろ概說といふ方が適切であるかも知れない、そしてまたこれが專門家からは大に非難される點の一つであるかも知れない。

七　それでは私の此粗末な研究が、專門家に對して、結局何の參考になるものをも提供してをらぬかといふと、獨斷的かは知らぬが、僭越ながら、少くとも二三の問題は提案したつもりである。それは例へば出語出遣の問題とか、その最初の時期だとか、それらの變遷とか、操の舞臺構造の進歩の問題だとか、近松の舞踊的結末の問題であるとか、岡本文彌の問題だとか、竹本座の人的規模だとか、近松の女性が兎角おしやべりであつたり、戀愛の發動者であつたりすることや、近松の宗教觀などの問題である。又義太夫節淨るりの音樂的構成や、近

松淨瑠璃の經濟的研究の如きは、一般讀者ならずとも、學生諸子には或は多少の參考となるだらうことを信じて疑はないのである。そしてこんな點にまで立入つてゐる點からいふと、此書は近松の死に至るまでの一種の操淨瑠璃史とも見れば見られるかも知れないものである。

八　尚私が此研究をするに方つて、近松の推定作品も研究資料に使用した點については、一言附加する處がなければならぬと思ふ。或はその不心得と不都合をなじる人もあらうが、若し私が推定作品を研究上斷定の土臺にしたとすれば、或は非難も譴責も尤もだといへるだらうが、私は論斷の基礎としてでなく、大抵他の作品を基礎として、推定作品を論斷の補助資料に用ひたのであるから、それほど不都合はなからうと思ふのである。殊に近松の推定作品の多くは古淨瑠璃時代に存してゐるやうであるから、後の推定作品をも研究の材料に使用したといふことは、近松の全淨瑠璃研究の上に不都合を來すことは恐らくないと信ずるのである。

九　近松の死後、殊に明治以後に至つて、一部の人々には、近松は相當の傑人を以て迎へられてゐるけれども、興行界や、通人の間には、近松は頗る敬遠されてゐる傾があり、近松の原作よりも改作のみが徒らに跋扈して、近松の名の汚辱されること實に甚しきものがあり、眞に不快至極である。殊に『天の網島時雨の炬燵』の如きは、近松の『心中天の網島』を改作したものであるが、此改作は全く愚作惡作言語に絶したものである。而も歌舞伎劇に於ては、此『時雨の炬燵』が、近松の作でもあるやうな恰好で、紙治々々といつて甚だ屢々上演を繰返されてゐるのである。何といふあさましいことであるか、私は理解に苦むのである。かうして今日では、歌舞伎劇に於てすら、本物の近松は大劇場に於ては殆んど顧られず、二流三流の俳優か劇場かが、近松原作の名を騙つて、怪しげな改作や飜案物を上演するに過ぎないのである。かうして本當の近松は、素淨瑠璃に於ても操り淨瑠璃に於ても、歌舞伎に於ても、殆んど忘れられた傾があり、日本第一の劇詩人の名は殆んど空名であるが如き觀があるのである。

ところがシエクスピアの作品はどうであらう。出來る丈け原作に忠實に、苟くも一言半句もかりそめにせざらんとする如き態度で、屢〻日本の脚光をあびせられ、而も彼の飜譯は繰返し繰返し出版され、やんやと騷ぎ立てられるのである。近松は過去に於ける日本最大の劇詩人であり、操劇は日本獨特の珍品であるとされながら、彼がシエクスピアの半分ほどもてはやされないのは何といふ情ないことであらう。これは結局眞の近松が我が歌舞伎界や操淨瑠璃界に眞面目に紹介されず、從つて近松の眞價がよく理解されないが爲ではなからうか。若し日本に世界獨特な立派なものがありながら、それの眞價が理解されないで、西洋物よりも敬遠され勝ちであり忘れられ勝ちであるとするならば、それは餘りにも恥かしいことであり悲痛なことではなからうか。自分の庫にある寶物に少しも氣がつかないで、他所の庫の寶物にばかり驚いてゐるといふのは、あまりにも馬鹿げたことではなからうか。寧ろ滑稽なことではなからうか。どうしても近松は、もう一度見直しをさるべきものであることを、私は極力主張しないではゐられないのである。此意味からでも私の此研究が、多少の役に立つこととならば、近松の爲によりも、日本の爲にそれはどれ丈けか幸福なことでなければならぬ。さもあらばあれ、私は先輩諸先生の如く、近松をシエークスピアと比較することを避けたが、それは近松とシエクスピアとの作品の間には、比較すべく大分大きな空隙があると思ふからであるに過ぎない。

一〇　何はともあれ、世界文學にユニークな、操淨瑠璃といふ一種の歌劇に於ては、比儔を見ない優れた劇詩人として、吾々は如何に聲を大にして近松を讃美してもいいやうに思ふ。彼の書いた操淨瑠璃が、日本民族の存在する限り、永久に存在する權利を要求し得るほど、日本文學上は勿論世界藝術上獨歩の地位を占めて居るのみでなく、驚異に價する彼の博識と、敬虔の念を誘ふに足る彼の博大無邊なる宗教的理想とは、明かに文化人の誇でなければならぬ。此意味からいふと私の此貧弱なる研究が、よく近松の眞價を傳へ得ただらうとも思はないが、鈍眼凡識なる私個人からいふと、私は此研究によつて、少くとも小さなる墓を自らの爲に建てた積りであ

る。勿論多くの立派な人々が、建ててもらつたり自ら建てたりする大理石や、花崗石や混凝土の墓のやうな立派なものではなく、私の建てた墓は五年十年の後には土と化してしまふだらう大谷石の墓である。けれども私は人生の五分の一を近松の研究に專心し、今後の餘生をも之に沒頭しようとしてゐるのであるから、或は私の一生よりも、五年十年は長生してくれる墓であるだらうことを考へて樂みにしてゐる。と同時に、私は此書の成ることによつて、鈍眼凡識兒としての私が、人生に對して始めて幾分の務めを果し得たことを喜び、今此場で絶命しても、幾分慰むるに足る所があるやうな氣がする。

一一　今私は此出版によつて人生に對して幾分の意義ある務めを果したことを喜ぶといつた。たしかにこれ丈けが私の一生の間に於て、眞に喜ぶ價ある最初の喜びであることを感じ、私はまだこれまでこれといふほどの眞の喜びを感じたことがないやうに思ふ。そして此喜びを感ぜしむべく私を色々と助けて下さつたり、敎へて下さつたり、種々な便宜を與へて下さつた方々に感謝し、高野博士や、樋口慶千代先生や、石割松太郎氏などに對しても厚く御禮を申上げると同時に、私に此喜びを感ぜしむべく此書の出版を引受けて下さつた長谷川巳之吉氏の識見に對して、心から敬意を表することを重ねて附記するのである。

一二　けれども此處まで來て顧ると、私の此著は如何にもお粗末なものである。體裁こそ立派に出來たが、分量こそ相當にあるが、年月こそ可成にかけたが、内容の點から見ると、如何にも薄ぺらなものである、貧弱限りないものである。これまでの凡ての研究よりも、幾分かまとまつてゐるといふに過ぎない。研究といふにはあまりにも見すぼらしいものであることをつくづくと感じ、鈍眼凡識の著者にふさはしい出來ばえであると信ずる。私は校正を終らんとして序を書くに方つて辱かしさに堪へないのであるが、專門研究家や國文學研究者たる諸先輩は、英文學なんかをやつた私を、習はぬ經を讀む門前の小僧として、嘲笑的に迎へる代りに、恐らく寛恕されることであらうと信ずる。そして音樂的舞踊的研究の如きに對しては、今後一層の助力を與へられん

ことを希望して止まないのである。何は兎もあれ、近松人形淨瑠璃研究の第一階段として、此書が何等かの役割をつとめ得て、更に一層より善き研究が生れることともならば私の務めは足ることであると思ふ。それにしても此書には、色々な缺點の外に、誤謬も多いことであらう。願くは大方の示教によつて次第に訂正したいと思ふ。

一三　最後に此研究をつづけるに方つて、絶えず私を勵ましてくれたものは、私の妻乙女と、子供の靈とであつたことを附記したい。金と地位とは要するに空である、空名を求めるよりも、貧しさとつつましさの中に懸命の努力をつづけることに眞の人生の意義があることをよく理解してくれた妻は、私をして自由に研究に沒頭させてくれた。又十七年前に十四歳で死んだ私の一人子の「櫻」の靈は、絶えず私に責任を追求してくれた。といふのは、彼が急性腎臓炎であると知れて一夜の中に死んだ時に、私は彼の靈に向つて、自分の仕事と彼の一生の仕事と二人前の仕事を果すことによつて、人生に於ける二人の務めを盡すべきことを誓つたのだつた。此誓が常に私を叱咤し私を鼓舞して、責任の遂行を迫つてやまなかつたのであつた。私は今此書を我子の靈に獻げたいと思ふ。

昭和九年（紀元二五九四年 西暦一九三四年）二月十日

著者　紫　蘭　識

追記

一、尚ほ私が此概說的研究を續けるに際して、屢〻參照したのは、高野辰之博士、木谷蓬吟、三田村鳶魚、黑木勘藏諸氏の研究であつて、啓發されたこと少くないことは、屢〻本文中に諸氏の名を引いたのでも明かであらう。又細川景正氏が蒐集された、近松曲の三味線の曲節付の殘存曲目表を掲載することを許されたことは感謝にたへぬ所であり、音樂上の研究に於て、田邊尙雄、杵常淸佐及び土佐太夫の諸氏から高教を受けたこと尠くなく、最後に此研究に着手するに至つた動機が、工學士近藤和作氏が、私に近松の講義を委囑されたことにあつたことを附記して、諸氏に敬意を表したい。

二、最後に添へた主要項目の索引は、目次中の小見出しと共用して、始めて充分の効果を出すものであつて、索引だけ見たのでは、讀者は失望されることがあるかも知れぬ。豫め注意されたい。

三、添附した近松時代大阪地圖は、最も信ずるに足るべき當時の地圖を悉く參照して、近松の研究に便ずべく、內藤昇君を煩はしたもので、頗る珍とするに足ると信ずる。

目次

第一篇

第二篇

第三篇

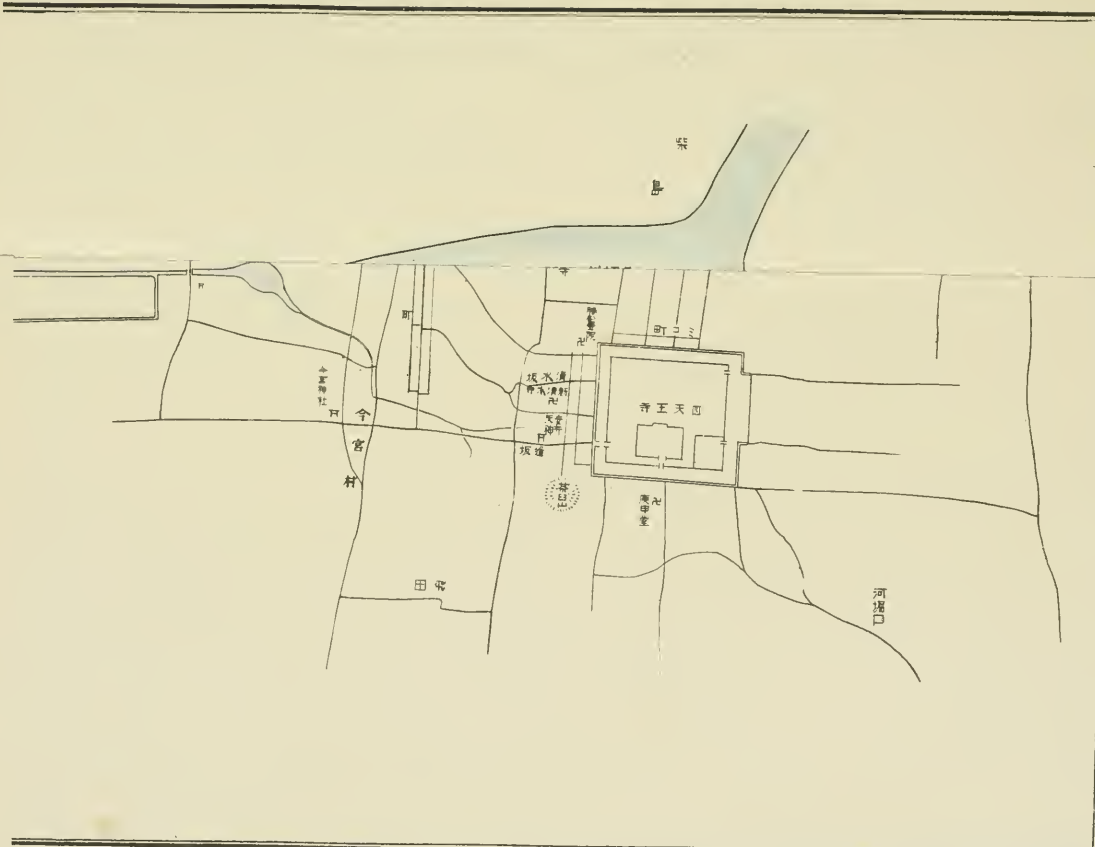
第四篇

第五篇

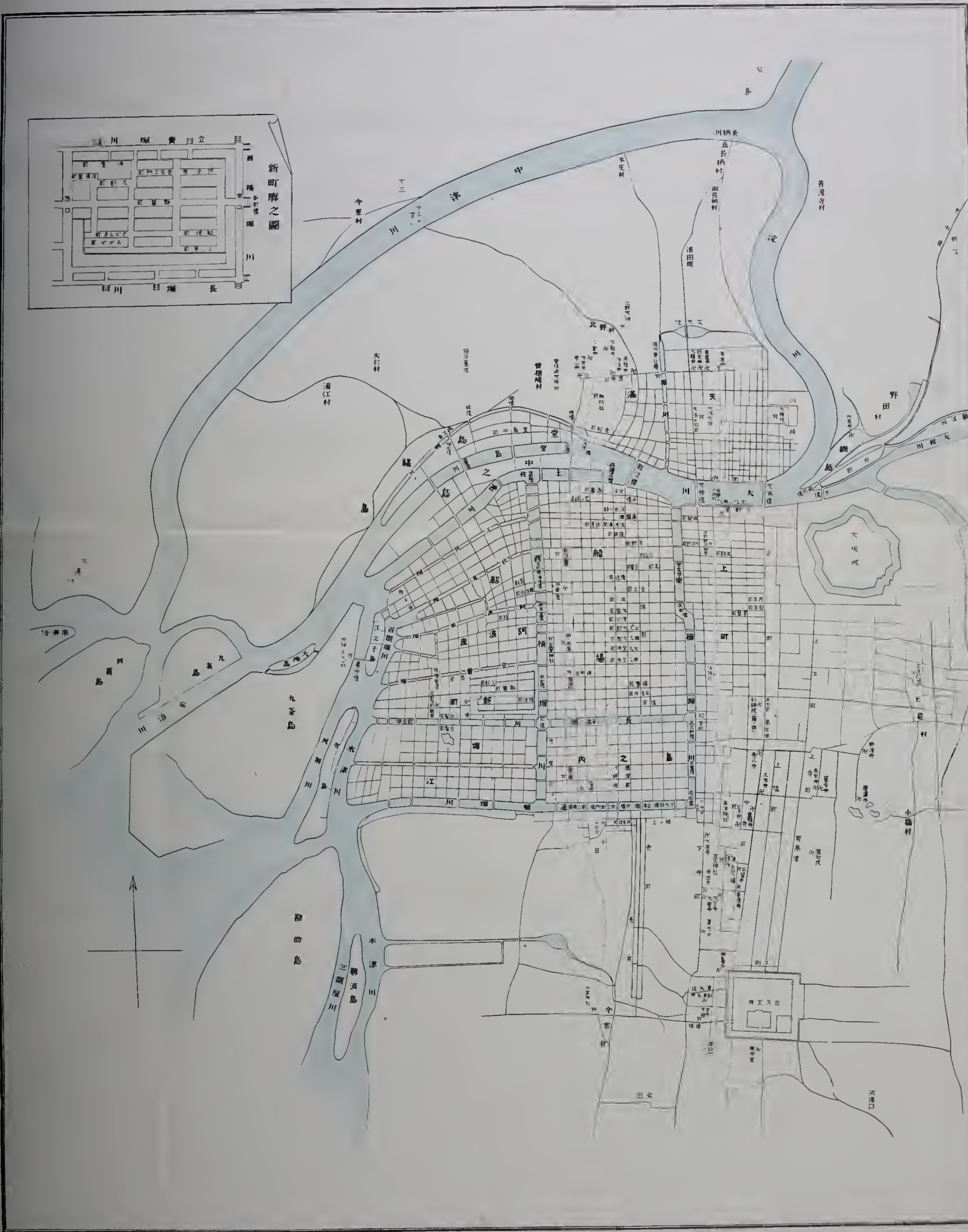
第六篇

口繪目次

近松時代大坂



近松時代大坂地圖



第一篇

近松年代表

年	主なる事件	芝居關係事件	近松關係事件
承應二年（西暦一六五三年）（癸巳）	將軍家綱の時代	物眞似狂言許さる 西鶴十二歳、芭蕉十歳、	近松門左衞門生る 義太夫三歳、宇治嘉太夫十九歳
萬治三年	水戸光圀修史館を開く	初代市川團十郎生る	近松八歳
寛文元年	榎本其角生る	坂田藤十郎（二代）生る	近松九歳
寛文二年		竹田近江掾大阪道頓堀にからくり芝居を起す	
三年	紀海音生る	都傳内江戸歌舞伎脚本「今川忍び車」を作る	
五年		井上播磨の上るり太阪に行はる	
六年	荻生徂徠生る		近松十四歳
十一年	山岡元隣の『寶藏』刊行	井上播磨道頓堀に操芝居興行	近松十九歳、『寶藏』に近松の俳句載る
延寶元年		市川團十郎十四歳荒事を始む 明年宇治嘉太夫四十一歳にて淨るり芝居を始む	花山院后諍を上演 近松二十一歳
延寶四年		十二月山本角太夫相模掾受領 初代藤十郎三十歳	五月源氏供養上演、暮、瀧口橫笛上演
五年		十二月宇治嘉太夫加賀掾受領 山本角太夫重ねて土佐掾受領	近松二十五歳 藤壺の怨靈上演

六年			夕霧名残正月上演
天和二年	西鶴の『好色一代男』刊行		
三年			九月加賀掾の僞に世繼曾我をかく
貞享二年		竹本義太夫（三十五歳）竹本座を起す 井上播磨掾死す	近松三十三歳
三年	西鶴『五人女』、『一代女』刊行	加賀掾大阪に下り、義太夫と對抗す	二月出世景清を上演、近松三十四歳
元祿元年		二代目團十郎生る、半太夫節流行	近松三十六歳
六年	西鶴五十二にて死		近松四十一歳
七年	芭蕉死す、五十一歳	岡本文彌死す	近松四十二歳
十四年	僧契沖死す、	五月義太夫筑後掾を受領す	近松義太夫の出世を祝して蟬丸を書く、四十九歳
十五年	十二月赤穗義士復讐		
十六年	江戸大地震大火 僧淨嚴死	十六年五月二十八日若太夫豐竹座を起す （十二年三月十一日若太夫獨立）	五月曾根崎心中上演、近松五十一歳
寶永元年		初代市川團十郎死す	近松五十二歳
二年		竹田出雲竹本座の座元となる	近松京都より大阪に移住、十一月用明天皇職人鑑上演、近松五十三歳
四年	其角死、浮世草子流行、富士山噴火		

六年	將軍家宣	十一月一日初代坂田藤十郎死す、六十三歳	近松五十七歳
正德元年	將軍家繼	宇治加賀掾死す、七十七歳	近松六十一歳、冥途の飛脚上演
四年	大日本史成る	九月竹本義太夫死	近松六十二歳
五年			國性爺合戰上演
享保元年	將軍吉宗	都萬太夫座にて國性爺の狂言大當り	近松六十四歳
四年		二世團十郎曾根崎心中を上演	
五年			心中天網島上演、近松六十八歳
六年		團十郎天の網島上演	女殺油地獄上演
七年			心中宵庚申上演
八年			近松七十一歳新作なし
九年（西暦一七二四年 紀元二三八四年）	三月二十一日、大阪大火		正月關八州繫馬上演 十一月二十二日近松死す、七十二歳

近松の時代

新文化建設の時代　慶長元和の頃は武士全盛の時代であり、彼等は社會の上流として貴族として、支配階級として、また文化の中心勢力として其威力を揮つてゐた。處が寛永承保から、明暦萬治と進むにつれて、天下の大勢は漸く變化し、元和二年に家康が死んでから、六七十年もたつた貞享元祿の頃になると、社會狀態も亦次第に違つて來た。久しい間特權階級として、社會的に、政治的に威力を揮ひつつあつた武士の勢力が漸く崩壞を始め、永らく彼等の下敷となり彼等から壓迫されて、殆んど人間扱にもされなかつた被支配階級たる平民が、次第に頭をもちあげて來て、漸く支配階級たる武士に取つて代らうとする兆しが見えて來た。武力權力の政治に對抗して、平和的經濟的勢力が漸く治世の實力たらんとする光明が輝きそめてゐた。劍を以て文化の中心とした勢力の影がうすれて、金の力を中心とした、新なる平和的な新文化が建設されんとする時代となつて來たのである。勿論それには色々の原因があつた。長い戰亂の時代から解放されて、社會狀況の變化につれて、國民生活の基調が自ら變化せざるを得なくなつたことも主要なる原因ではあつた。平和の打續くにつれて人心が次第に遊惰に陷り贅澤に流れて、生活が段々困難になり、それが引いて一層社會狀態を變化するに至つたことも一因であつた。武士は其表面に於ては、農民を最も尊重しながら、裏面に於ては之に對して苛斂誅求を行つたに反して、工商をば最も賤みながら、之に對しては課税を忘れてゐたといふやうな、政治上に於ける失策も亦その一因であつた。天災地變に伴ふ失政につれて、財政的に窮乏した幕府は之を補はんとして、次第次第に惡貨へと、度々金銀貨の改鑄を

繰返したといふやうなことも亦その一因であつた。天災地變など經濟界の變動ある度に、裏面の事情に通ずる町人卽ち工商業者等は、巧に機會を利用しては金を儲けるとか、殊に大阪に於ける諸大名が米の先賣で發行する米切手を利用するとか、又はその貯藏米處分の機會に乘ずるとか、諸種の請負や用達などをしては、莫大なる富をつくることを得たことなどもまた重要なる一因であつた。かうして士農工商中最も低く見られてゐた町人の間に、紀文、奈良茂、奈良安、石川六兵衞、淀屋辰五郎、茨木屋幸齋などいふ豪商が現はれて、將軍も大諸侯も羨むやうな豪奢な生活をやり出した。彼等は表面はペコペコと頭を下げながら、今迄自分達を見下してゐた武士に向つて、何等の擔保もなくして盛に金を貸したりして、密に武士をあなどつてゐた。一定の收入以外に金のはひり道のない大名や武士達は、生活には困るし、彼等にまけぬやうな贅澤はしたいが爲に、巧に商人を利用しては金を借りた。そして今まで最も下劣視し來つた町人等が、自分等を凌ぐやうな豪奢をするのを見ると、不快で堪らぬままに、僭越至極であり、大衆の射倖心や嫉妬をそそるといふやうな意味をつけて、機會を見ては彼等に痛棒を加へ、階級打破の鍵を握つてゐる町人に對して、色々な壓迫を加へたのであつた。けれども次第に伸びゆく平民の力は、もう如何ともすることが出來なかつた。表面的には武士全盛の時代であつても、實力はもうぐんぐんと町人に向つて移つて行きつつあつた。なまくら武士をひそかに侮蔑しながら、最後の勝利を占める町人の力は、もう立派な礎をすゑて居た。支配階級たる武士と、非支配階級たる町人の地位はまるで逆になりかけてゐた。

現實主義の擡頭　平民が頭をもちあげて來ると同時に、諸般の文化は着々と其歩みを進めてゐた。無能な將軍家綱の後をついだ綱吉は、大に民本的な政治を行はうとし、家康以來奬勵し來つた學問の興隆にも心を用ひたが爲に、古典の研究が盛になり、漢文學國文學が大に復興した。慶長以來耶蘇教を嚴禁した反動として、佛教は非常な勢で弘まり、國內に十宗四十萬字を數ふるに至つた。各種の商工業は勃興する、道德も法律も段々進歩して色々な施設は次第に備はつて來た。これにつれて人間の物の見方や考へ方も趣をかへて來た。今まで型と古典と

傳統といつたやうな抽象的なものに滿足してゐたものが、それ丈けでは滿足出來なくなつて、現實の姿を重んずるやうになつて來た。浪漫主義の世界觀から現實主義の世界觀へと歩みが進められた。思想的の變化は藝術の上にも甚しい影響を及ぼした。浪漫主義一點張りだつた藝術は、素晴しい勢で現實主義寫實主義の傾向を吸收した。實生活と藝術との間に密接な關係が生じて來た。現實主義的人間本位の藝術が勃興して來た。久しい間貴族階級支配階級の專有物であつた藝術が、今や非支配階級たる平民の手に渡された。平民の手によつて平民生活を材料とした新しい平民藝術が創造されて、貴族藝術に取つて代ることとなつた。かうして懷月堂や師信等によつて新日本畫が目覺しい勢で起つて來た。三味線の輸入によつて生み出されながら、猶ほ浪漫主義の世界に彷徨してゐた歌舞伎劇の上に、現實主義が取入れられ、引いては同じ浪漫主義にひたつてゐた古淨瑠璃の上に、同樣な氣分が侵入して、準歌劇としての新しい天地が開拓され、遂に現實主義的寫實主義的世話物が生み出さるることとなつた。かうして元祿時代は平民を中心とした新文化の黄金時代であるが如き觀があつたのである。從つて此時代を以て西歐の文藝復興時代に比較したものがあるのである。

ルネサンスと異る　成程時代からいへば元祿元年は西曆一六八八年であり、十六年續いた元祿期は十七世紀の終から十八世紀にかけてである。そして文化の進展の趣は、兩者の間に頗る相似たものがあることは認められるのである。けれども西歐のルネサンスは我元祿文化とは其出發點を異にしてゐた。西歐に於ては根柢が理性に出發し、自我の覺醒自己の發見といふことがその基礎であつた。從つて自我の解放個性の尊重自由平等の要求といふことが其重要なる目的であつたけれども、元祿文化に於ては其出發點が理性的でなくして感情的であつた。從つて自由はあつても、それは情感の解放によりて歡樂を追求する放縱な自由であつた。平民の跳躍はあつても、それは自我の覺醒に基く偶像の破壞とか、自由平等の要求とか、デモクラシーの發揮とか、階級打破の觀念の發現とか、哲學や科學の進展といふことには關係なかつた。折角の平民の活動も、社會的經濟的變化に基く、無意

識にして盲目的なる情感の活躍に過ぎなかつた。僅に漢文學や國文學の復興はあつても、寧ろ本能と意志の自由を否定し、若しくはそれから逃避せんとする儒教思想乃至佛教思想から出發して、非人間的な生活を尊重せんとするものであつた。從つて平民文化が勝利を得たといつても、それは只社會的狀勢の變化によりて、經濟力が生んだ自然の產物に過ぎなかつた。口の上で、文字の上で尊敬されてゐた農民は、依然として壓迫を蒙り貧乏と勞苦とに疲れ切つてゐた。其下には更に穢多とか非人とかいつて、人間扱にされない氣の毒な階級さへあつた。町人は實力をもちながら、表面には侮蔑されつづけて、それをどうすることも出來なかつた。腹の中では如何に無念に思つても、因襲的に只諦めるの外はなかつた。自我の權威を覺らない平民には、階級鬪爭を企てるものもなかつた。企てる處か、御無理御尤と諦めて、退嬰思想にさへ閉ぢ籠らうとした。凡てはまだ武人本位の政治が幅をきかせ、戰國時代の制度が嚴存して、不合理と無理と傳統と形式とがうまくでつち上げれた社會であつた。人間はまだ一人前の人間になり切らない時代であつた。從つて西歐のルネサンスと日本の元祿文化とを比較することは、全く見當違であるほど、其本質に於ては異つてゐたのである。

情感解放時代　成る程元祿時代は或意味に於ての人間復興の時代であつたには相違ないが、それが理性を主とせず情感を主としたものであつたが爲に、知識の立場のみから見ると、人間は未だ甚だ幼稚なものであつた。かくして男性中心の思想が依然として暴威をふるひ、女性は實際に於ては人間であるといふよりも、むしろ、男性の性的玩弄物たるに過ぎなかつた。社會的にも道義的にも法律的にも、女性は人格の所有者ではなかつた。女性の人格が無視される一方、家系尊重の精神が極度に徹底されて、畜妾の悪習が盛になり、三年子なき妻は離緣するなどいふ暴虐も、一種の道德として嚴存さへした。女性を道具視した結果は公娼と私娼が榮えて來た。情感の解放が極度に進んで、性本能の遊戲化が一般社會の空氣となり、遊廓は殆んど公然たる社交場とまでなつて來た。遊廓は又或る意味に於ては此時代の金融機關でもあつた。色々な方面に於て蓄積された富は、此世界に於て惜し

げもなく散逸された。江戸にも京阪にも其他西にも東にも到る處遊廓はすばらしい勢で繁昌した。ただ理智に目覺めず、内に省みることなく、從つて思索の力を得るに至らない民衆は、爭うて此所に走つて、彼等の所謂生き甲斐ある本能の滿足を求め、生活の歡喜を味はうとした。金の力にまかせて、情感のもゆるが儘に性慾を解放した彼等は、此處に隱れて始めて、のんびりとした自分の世界を見出すことが出來、赤裸な自分自らの生の跳躍をそこに擅にしたのである。武士も亦爭うて平民の眞似をした。かくて遊廓は出入を愧づべき魔窟であるといふよりも、大名と雖も出入を憚らない唯一の自由境であり、現世の極樂であつた。或意味に於てはデモクラチツクな治外法權の樂園であつて、そこには全く武士と町人の差別はなかつた。有るものは只金力の差のみであつた。

劇場の發達　美と歡樂の飽滿を求めてやまない、解放された民衆の感情は、更に其對象として、遊廓の外に劇場を發達せしめた。或は風俗の頽廢を名として折々禁壓を加へられたことはあつたが、大體にその基礎の確立するにつれて、操りも歌舞伎も恐しい勢で盛になつた。かくて民衆階級の中、經濟的實力を占め來つた町人は、劇場と遊廓の兩方面に於て、自由に其翼を伸して、生の歡喜と悦樂とに醉つた。それは一つには彼等が政治的壓迫から逃れ、階級的不滿を散逸する方法でもあつたのである。それについても面白いのは、當時俳優は表面に於ては、河原乞食といつて賤まれてゐながら、裏面に於ては可成に可愛がられて、武家の奥向へまでも出入してゐた例が少くないと同樣に、遊女も亦其表面に於ては侮られてゐながら、蔭では性根を打込んでまでもてはやされたことである。そこには如何にも辻褄の合はない皮肉な矛盾が存在してゐたのである。考へて見ると元祿時代は如何にも僞善的な、といふよりは、寧ろ餘りに人間的な、弱點だらけな、うはべ丈けを美しく塗りつぶした、而も腹の中は存外だらけた、爛熟した時代であつたのである。

環境の力旺盛　兎も角も自我の覺醒なく、個人の尊貴をも解しない元祿時代の民衆は、いはばまだ赤ん坊も同然である。目があつても、まだ十分に物を見る力をもつてゐないものが、極度に情感の解放を行つたとしたらど

うなるであらう。忽ちにして破綻が生じ、ぼろが出るのは當然である。それでも長い間の訓練によりて、體面を重んずることを忘れず、又それほどの力をもつてゐた武士の間には、破綻を招くに至るものもなかつたが、其道義に於て遂に武士の眞似をすることとの出來なかつた町人は、往々にして最後のどたん場まで進んで、徒らに戀愛至上の殿堂にかけこんだりした。心中といふ悲劇は此處に花々しく痛ましい姿となつて展開された。かうした悲劇の行はれたのは必ずしも遊廓に於てのみではなかつた。だがその最も多かつたのは、金といふ新しい力を中心として盛えた京阪地方に於てであつた。蓋し個人の力の尊重されない元祿時代に於ては、社會は常に個人に向つて發威を振つた。法律とか道徳とか傳統とか、義理の名に於て總括することが便利である様々の環境の力乃至社會の力が、個人をがんぢがらめに縛りつけて、身動きも出來ないやうにし、動もすれば個人に向つて殆んど堪へがたき程の壓迫を加へ犧牲を要求した。無條件で此壓迫に屈從するならば兎も角も、それが出來ないものは直ちに犧牲となつて果敢なくもみじめな最後をとげる外はなかつた。近松の世話物に描かれた人物の多くは此種の犧牲者であつて、その環境の力のあまりに強きが爲に、彼等はさながら全然生きんとする力を缺乏してゐるが如くにさへ思はれ、甚しきに至つては生きんとする意志欲望さへ失つてゐるが如くに思はれた。何等の意氣地がないのみか、餘りに意志が弱くて、中にはそれが人間であるかを怪ましめないではおかぬやうなものさへあるのである。尤もそこには作者の筆の力の不足であつたことによるものもあらうが、其如何に環境の力社會の力が強い時代であつて、如何に義理の力の强さが殆んど吾々の想像の外であつたかは、近松の世話物の至る所に見ることが出來るのである。

　例へば『長町女腹切』の下の卷の甚五郎は、半七がごま化した刀の始末にこまつて、

「京へ詮議に上つては、缺落者と町内へ付屆におふては、人の中で口利かれず……」

といつてゐる。駈落者と付屆けされたりすると、もう公衆の前で一人前に扱はれなくなるのである。たとひそれ

が事實でなくして世間の噂であつても、一人前の資格を奪はれてしまふのである。そしてそれがまた死の一つの力として働くのである。人は環境によつて生きるのでなくて、環境が個人の生死に對して絶對權をさへもつてゐるのである。又『曾根崎心中』の主人公德兵衞は、叔父である自分の主人から、義理の伯母の姪との結婚を強制せられ、

「蜆川の天滿屋の初めとやらと腐り合ひ、嬶が姪を嫌ふよな、好い此上は遣らぬ、やらぬからは金を立て、四月七日までに吃度立て、商の勘定をせよ。まくり出して大阪の地はふませぬ。」

といはれると、お初に向つて、

されども大阪に置かれまい時には如何にして逢はれうぞ、假令へば骨を碎かれて、身はしやれ貝の蜆川、底の水屑とならばなれ，わが身に放れどうせう」

といつて只咽び入つて泣くのである。此の難關を切り開いて生きようとする意志がないのみでなく、またそれを容易に切り開かせないほど、環境は嚴として彼に壓迫を加へようとしてゐるのである。だから、德兵衞は九平次に謀られて、騙者として公衆の前に發表されると、その實然らざる次第を明にせんことを考へるよりも、むしろ

「此德兵衞の正直の心の底の涼しさは、三日を過さず大阪へ申譯はして見せう」

といつて、環境の力にたへぬがままに、恥しさを感じて、立所に死をさへ決心するのである。『生玉心中』の中の巻に於て、女主人公さがは嘉平次と駈落をしながらいふ。

「其中に人に見つけられ、見苦しい目に逢ふ時、難波燒の嘉平次が死んでものけず、茶屋の銀貸ふてのあのざまを見よといはれた時、此頃天滿で姉御さんのおしやんす通り、御一門まで面汚し、とても生きぬ覺悟の上早う死ならぢやあるまいか」

面目觀羞恥觀が力強く働くのみでなく、茶屋で借金でもすると、生きることを許さぬ位に、環境の力はひしひ

しと攻めつけるのである。彼女はまた、嘉平次が其父親から、許嫁との結婚を强ひられるを見るなり、自分は嘉平次から離れることもいやであるが、父親のいふ所も尤もなので、「ゑゑ死にやうが遲かつた」といつて身をもだえるのである。彼等は自ら現實に生きることは、只環境に抵抗して自我に目ざめることにあるを知らず、又それがなかなか出來ないのである。更に嘉平次が漸く父親から金を惠まれて、活路を見つけたと思ふと、間もなく惡人長作がやつて來て、「神とも主君とも頂く金」を强奪して去つてしまふのであるが、嘉平次が「己れ一歩もやらぬ」といつて、長作の後を追ひかけようとすると、家主紺屋の手代若者どもは、どやどやと門口に現はれて、

「嘉平次殿あんまりな、たまたま歸つて何事仕出す、兎角の評議は明日、一足も出させぬ」

といつて、外から門口をはつたとしめて、「夜明まで張番」といつて、棒突並べて嘉平次を動かさないのである。嘉平次はたまらなくなつて「譯をきいて下され」といつて藻掻いても、何の益にもたたぬといふに至つては、如何に社會の力が强くして、個人の自由さへも遠慮なく束縛して憚る所ないかが、まざまざと見えるのであつて、近代人としての吾々から見ると、眞に憤懣にたへないほどである。『女殺油地獄』の上の卷の終に於ても、環境の力が極めて明かに一語に描き出されてゐる。與兵衛の母親お澤は與兵衛の不身持を直したくて、怒つて勘當するに方りて、

「ええもどかしい德兵衛殿、石に謎かけるやうに口でいふて聞く奴か、出てうせ出てうせ、うぢうぢひろがば町中よせて追出す」

といふと「恐い目知らぬ無法者」の與兵衛も、「町中といふにぎよつとして、と胸つきたるけげん顏」をするのである。與兵衛のやうな無頼漢も、町中よせて逐ひ出すの一語には戰慄を禁じ得ないのである。それ程の彼であるからには、小兵衛から僅か二百日の金の催促をされて、「今宵延びると明日町へことはる」といはれると、環境の力社會の力に堪へられぬことを知つてゐるからには、どうしてもその金をこしらへねばならぬ氣がして、强

ひてお吉から借らうとして、

「手形の表は上銀一貫目、借りた銀は二百匁、明日になれば手形の通り一貫匁で返す約束、夫よりも悲しいは親兄の處はいふに及ばず、兩町の年寄五人組へ先樣からことはる筈、今に成つて此金の才覺泣いても笑ふてもかなはぬこと。自害して死なうと覺悟し……」

といつて、遂に願ひを容れられないとなると、無法にもお吉殺しの大罪までも犯してしまふのである。

町中の力は環境の力であり社會の力であり、云ひかへれば一種の義理の力である。此時代の人には、此義理の犠牲とならなければ、それに盲從して行くより外に生きるの道はなかつたのである。尙此點に關しては他の諸項目に於て詳說することにしたいと思ふ。

近松の小傳

近世の大小說家井原西鶴の活躍した貞享元祿の時代に、我國の最大劇詩人としての近松門左衛門が、また斯界に奮鬪をつづけてゐたといふことが既に不思議であるに、此兩者の傳記がまた同樣に甚だ漠然としてゐるといふことは、頗る面白いことであると思ふ。

近松の系圖　これまで近松門左衛門は本姓を杉森、名を信盛、通稱を平馬といひ、平安堂とも巢林子とも不移山人又不移子とも號したといふ位は分つてゐても、其出生地などは八ヶ所も九ヶ所も說が立つてゐるといふ風で、私的生涯に關しては殆んど不明であつた。處が近頃山城の淀で發見されたといふ淀藩士杉森家系譜なるものが公にされて以來、それが相當に信を置くに足るものとされ、此迄の近松に關する諸說は大分影が薄くなつたやうである。此淀藩士杉森家系譜なるものによると、其遠祖三條三位中將實次といふは、京都の兵亂を逃れて近江國神崎郡本庄大門村の領地に住み、其子實常といふが、武士となつて佃氏を稱し、其子信次に至つて、杉森の姓に改め、淺井氏に仕へた。更に其子信親に至つて、淺井氏が沒落するなり浪人となり、その子市兵衛信重は秀吉及秀頼に仕へ、大阪城沒落後は京都に住み、後稻葉美濃守正則に仕へて千石を貰つてゐた。長男信幸が此家を繼ぎ、その七世が杉森家の當主で信忠氏といつてゐる。信重の次男を市左衛門信義といひ、これが近松門左衛門の父で、越前宰相忠昌に仕へ、やがて浪人となつて京都に移り、六十七歲を以て歿し、日蓮宗一致派の本山本國寺に葬られた。信義には智義、信盛、伊恒といふ三人の子があつた。長男は織田侍從長賴に仕へて江戸で死に、信盛が即

ち近松門左衞門で、三男伊恒は後に岡本一抱子と號し、通稱を爲竹といつた。そしてまた系譜の信憑の條下には、「近松門左衞門、仕一條禪閤惠観於洛卒」と記されてゐるといふ。此系圖が絕對に信ずべきものであるかは、まだ斷定を許さない點もあるやうだが、彼の辭世だといはれる、「代々甲冑の家に生れながら武林を離れ三槐九卿に仕へ咫尺し奉りて寸爵なく……」の句も、『竹豐故事』に記されてゐる「元來は京都の産にて、さる堂上の御家に仕へ、本姓は杉森氏にして、由緒正しき人なりしが、故ありて浪人となり……」などの記事にも符合するし、彼の出生地として主張され來つた近江越前等の說も皆何等かの因緣があり、更に彼の家の宗旨が日蓮宗であつたことも明白となつた。と同時に彼が立派に武家の出であることは疑ひない事實であるやうに思はれ、彼が單なる祿盜人として終らないで、一平民として終始大に活動し、平民の爲に氣を吐いたことは一大痛快事であると共に、日本が此の一平民に蒙つた文化的價値が如何に大きかつたかを思ふと、自ら頭の下るのを禁ずることが出來ないのである。

生地生年　近松の出生地としては、唐津、山口、萩、長門深川村、三河國、出雲近松村、近江近松寺、越前、京都等の諸說がこれまで傳へられて來たが、最近では前述の系譜から見ても、其他彼の青年期の文藝的活躍から考へても、京都說は最も信を置くに足るものである。それでは其出生が何時であつたかといふと、彼の七十二歲で死んだのが享保九年十一月二十二日であるといふことには疑ひないやうであるから、それから溯ると、承應二年の生れといふこと丈けは確實でも、生れの月日丈けは依然分明でない。けれども承應二年といへば、慶安の變も片づいて、世の中も大分靜まつた頃で、豐臣氏滅亡後三十八年を經過し、家綱の第三年にて、丁度此時西鶴は既に十二歲になり、芭蕉は十歲の腕白盛りであつた。

彼の生ひ立　京都で生れた近松は、其儘此處で育つことが出來、引つづいて貴族の家に仕へたといふことは、恐ろしい記憶力と好學心をもつた近松にとつては非常に幸福なことであると同時に、日本文化の進展上にもこれ

位有り難いことはなかつたといつてよからう。彼が二十歳前後まで仕へてゐた京都の貴族といふのは、正親町家だとか、阿野家だとか、一條家だとか、色々の説があるが、前記系譜を信ずるとすると、矢張一條禪閤惠觀に仕へたものと見たい。惠觀といふ人は後陽成天皇の第九子にて、名を昭良といひ、一條家を繼いで寛永六年には關白となり、寛文十二年二月六十八歳で薨去したが、此時近松は二十歳であつた。近松の此間の經歷を語るものとして、黑木勘藏氏が、『用明天皇職人鑑』三段目の高砂の浦梵鐘引揚の場にて、五位の介の供の少年の物知りなのを怪む里人に對して、五位の介が、「いや名もなき土民にて候が、彼は幼少より都の學者へ奉公に出せしが、生れついて覺え強く、一度聞いては一生忘れぬ器用者、却つてそれが仇となり、小癪とて叉しては人に憎まれ候」と辯解してゐるが、此少年こそ花人親王の世を忍ぶ姿で、近松は此少年に托して、自分の少年時代の京都修學や自分の麒麟兒であつたことなどを暗示してゐるのではないかと思ふといつてゐるのは、正に私の共鳴する所である。それにつけても、芭蕉が九歳の時から伊賀上野の城主藤堂家に仕へ、嗣子良忠の遊び相手となり、良忠が京都の國學者北村季吟の弟子として俳句を學んだに眞似て、芭蕉もそれをまねて俳句を作つたといふことなどが思ひ出されて面白いことであると思ふ。兎も角も素晴しい記憶力をもつた近松は、貴族の家に仕へてゐる間、閑をぬすんでは、手あたり次第に和漢佛の古典などに眼を通し、一度讀んだら忘れぬといふ程、頭の中に色んなことを詰込んだものであらう。そして當時既に俳句の隆盛時代であつたからには、近松も之に興味をもつてゐたらしく、丁度惠觀公の薨去の前年である寛文十一年に發行された山岡元隣の俳書『寶藏』追加に、明に杉森信盛（十九歳）の名で、近松の「白雲や花なき山の恥かしく」の句が、父信義等のそれと共に載せられてゐるのである。

作家生活　近松が一條家に仕へたとしても、それが何年に始まつて何時頃に終つたかはまだ知られてゐないが、惠觀公の薨去前後には、彼は一條家を去つて近江の近松寺に遊んだやうである。それが何の爲であつたか、或は既に淨瑠璃などの仮作の爲であつたかは分らないが、『翁草』によると、彼は若い時正親町一位家に仕へ、主家

にある間、主人が宇治嘉太夫の爲に淨瑠璃などを作つてゐたので、自然嘉太夫のところへも出入してゐる中筆才あるにまかせて、文筆の事を手傳ひ、次第に之に遊んでゐたといへば、近松は早くから此方面に興味をもつてゐて、才筆にまかせて、密かに淨瑠璃の創作などをやつてゐたものではなからうかと考へられるのである。何れにしても貴族の家に在りて豐富な頭腦を養ひ、十九歳には俳句も人並に作れるやうになり、淨瑠璃太夫とも知つてゐた青年近松が、三槐九卿の家を出た後に、所謂歌舞伎者の群に流れ込んだのは、間もないことであつたらしい。それにしても彼が歌舞伎や淨瑠璃の處女作とも見るべきは何れであつて、何時頃公にされたものであらうかは、今日聊か明瞭を缺くのであるが、之を推測することは又頗る興味あることである。これまで久しい間、延寶五年彼が二十五歳の時都萬太夫座の爲に書いた歌舞伎『藤壺の怨靈』は、その處女作であると見られてゐたが、其後、既に延寶四年五月に、『源氏供養』といふ淨瑠璃が公にされてゐることが知られ、ついでまたそれよりも遙に早く淨瑠璃『花山院后諍』があると云はれるに至つた。此作は『藤壺の怨靈』の原作と見るべきもので、井上播磨の正本であり、寛文十三正月の刊本があり、黒木氏は之を近松の作と肯定してゐるからには、近松の作者としての生活は、既に寛文十二年即ち二十歳の時には立派に始つてをり、一條惠觀公薨去後此家を去つて、斷然として此方面の生活に身を投じたものではなからうか。其後數年は彼の作だと見られるものが未だ發見されないが、宇治嘉太夫が京都で操芝居の櫓をあげた翌年即ち延寶四年五月には、上述の『源氏供養』を公にし、同じ年の暮には山本角太夫の爲に『瀧口横笛』を公にしてゐる。

山本角太夫が相模掾を受領したのは延寶四年の十二月十二日で、宇治嘉太夫が加賀掾を受領したのは翌年十二月である。此二人は當時京都に於ける新進の淨瑠璃太夫であり、井上播磨掾は大阪に於ける斯界の代表的名人であつた。近松が此等の人々の間に年少作家として迎へられたといふことは、彼の手腕が此等の太夫の認める處となると同時に、彼の作品に對して一般の人氣が如何に見事なものであつたかを推測するに足るのである。近松が

かうした作品を創作し得る爲には、彼が如何に淨瑠璃作家としての骨法を呑み込んでゐたかを考へなければならぬが、それについて之を裏書するものは、貞享四年刊行の評判記『野郎立役舞臺大鑑』の次の文であらう。

「或人曰く、よい事がましう淨るり本に作者と書くさへ褒められぬ事ぢやに、この頃は狂言までに作者を書き、剰へ芝居看板辻々の札にも、作者近松と記すは、いかい自慢と見えたり、此人歌書か物語を作らば、外題を近松作者物語となん書き給ふべきや、答へて曰く、御不審尤に候へ共、兎角身すぎが大事にて候、古ならば、何とて淺ましく作者近松など書給ふべきや。時業に及びたる故、芝居事で朽果つべき覺悟の上なり。然らばとても事に人に知られた事がよい筈ぢや、夫ゆえ押出して萬太夫座の道具直しにも出給ひ、堺の夷子島で榮宅と組んで「つれづれ草」の講釋も致されけるなり。雙方和睦の評に曰く、此人の作られける近代の淨るり詞花言葉として内典外典軍書等に通達したる廣才の程明けし」

此の文中にある殊に萬太夫座の道具直しに出たといふやうな事でも、彼が作者たるべく既に一かどの苦勞をして、その方面に必要な條件や、語り方についての祕訣や要求を充分に心得てゐたことを知るに足るものと思ふ。

かうして近松は三十歳にも成らぬ前から、淨瑠璃の作者として、これまでの作品を壓倒するほどの手腕を示した一面に於て、延寶五年には都萬太夫座の爲に『藤壺の怨靈』を書いてゐる。藤壺女御の怨靈が藤棚の藤の花にのり移つて大蛇と化身し、戀の仇である弘徽殿の女御を惱ますといふ筋が、甚だ好評を博したといふが、其翌年大阪荒木與次兵衛座に上演された『夕霧名殘の正月』も、彼の作にかかるものと信ぜられてゐる。此作は名妓夕霧の追善の爲に書かれたもので、主人公伊左衛門に坂田藤十郎が扮し、夕霧には霧浪千壽が扮して大に好評を博し、藤十郎は之によりて天下に其聲名を謳はるるに至つたと傳へられる。既に淨瑠璃に於て其手腕を認められた近松は、茲に藤十郎と結ぶこととなりて、遂に二人して元祿の劇壇を背負つて立つこととなつたのである。かくて淨瑠璃に之き、歌舞伎に之き、行く所其手腕の拔群なことを示した近松は、今や獨り劇界を濶歩して何人にも恥づる所なかつた。彼は之によりて身を立て、之によりて樂み、之によりて一生を送らうと決心した。卽ちこれ

まで作物に作者の名などを記さぬことが普通であつた久しい間の慣例を蹴破つて、堂々として作者近松門左衛門と署名した。歌舞伎狂言本にも、浄瑠璃本にも、劇場の看板にも辻々の立札にも、何の遠慮もなく名を掲げさせた。『野郎立役舞台大鑑』の記述は此間の消息を明かにしたものと見るべきである。けれども其後貞享の初頃に至るまでは、まだ過去の慣例に倣つて、近松も餘り其作品に署名しなかつたやうであるから、それまでに彼が書いたたらう幾多の浄瑠璃は、之を推定によるの外明かにすることが出来ず、歌舞伎脚本の方面に於ても『夕霧七年忌』『百夜小町』の二篇を貞享頃までの作として數へ得るに過ぎないのである。

藤十郎と近松　其後近松が歌舞伎脚本幾種を書いたかは今日審にすることが出来ぬが、これまで知られてゐる作は總數二十八篇に及んでゐる。其中二十篇は皆藤十郎の爲に書いたと見るべく、少くとも彼のすぐれた歌舞伎脚本は大體さうであつて、その多くは元祿十年後に書かれ、丁度元祿に於ける上方歌舞伎の全盛時代を代表するものと見ていいのである。そして彼が歌舞伎脚本を書くに際しては、主として主なる座附俳優にあてはめて構想をねり、筆をとつたものの如くであるが、由來當時の俳優といへば、傲慢無智の徒が多く、如何に作者が苦心をして書き與へても、勝手に之を改變するとか訂正を要求するとかいふ風であつた。その上當時は千篇一律の趣向と、俳優本位の筋立の脚本のみが跋扈して、作者が餘りに侮辱されるのみか、安價なる寫實主義が振廻はされたりしたので、十分に手腕を揮ふ餘地もなく、又それを揮つても効果の乏しいことを見た近松は、竹本座との提携が一層密になり、寶永六年藤十郎が死んでからは、愈〻浄瑠璃に專心すべく全く歌舞伎脚本に筆を絕つたやうである。近松が元祿十年前後に於て盛に歌舞伎脚本を書きながら、十年の後には殆んど之と手を斷つに至つたのは、浄瑠璃が、より多く彼の手腕に適し、彼の野心を一層滿足せしむるに足るものであつたからでもあるが、實際彼が浄瑠璃に於て花々しい手腕を見せたのは既に貞享三年のことである。

義太夫と近松　丁度その一年前の貞享二年のことである。新進の浄瑠璃太夫竹本義太夫は宇治加賀掾座から離

れ、大阪道頓堀に操の櫓をあげて竹本座と稱した。そして其舞臺開きとして、義太夫は近松の舊作『世繼曾我』を上演したのであつたが、その義太夫の爲に、貞享三年には、近松は彼の出世を壽いで、『出世景清』を書いて與へた。此淨瑠璃こそは、其脚色や、場面の變化や、人物の性格や、その言語等有ゆる點に於て、これまでの淨瑠璃とは全く其選を異にし、眞に聞くべく見るべき音樂的戯曲として非常に好評を博したものであつた。實際此淨瑠璃は是までの有ゆる淨瑠璃に比して、遙に立派な劇的形式と戯曲的內容とを兼備した、新時代淨瑠璃の前營をなすもので、此作に比べると、是までの凡ての淨瑠璃は、殆んど比べ物にならないほど貧弱な物語風の敍事本位のものに過ぎないのである。そしてまたそれほど此『出世景清』は劃時代的作品として淨瑠璃界を革新し、之に新生命を吹き込んだものであつて、近松が此作によりて新藝術を創造した功勞は永久に沒すべからざるものである。そして此作が此以後の彼の作品と、これまでの有ゆる淨瑠璃との境界に立つものであるが故に、普通には、此作以後の淨瑠璃に對して、此までの全淨瑠璃を古淨瑠璃といつてゐるのである。當時近松はいまだ三十四歲の若盛りであり、僅に二歲の年長に過ぎぬ義太夫と意氣相投合し、近松の指圖する所、義太夫は悉く喜んで之を容れ、又義太夫の要求する所は近松も成るべく斟酌して筆を執るといつた調子であつた。かくて近松は相續いで義太夫の爲に新作を書き與へたのであつたが、義太夫は其間經濟的には如何にも惠まれた機運に接することが出來なかつたやうである。近松が歌舞伎に對しても盛に筆をとつてゐたのは此間の事であつた。

世話物の初作　けれども近松が淨瑠璃の傍ら歌舞伎脚本に筆をとつてゐた効果は、遂に淨瑠璃の上に現はれる時が來た。それは元祿十六年の『曾根崎心中』である。此作が一度世に出ると、天下は目を丸うして其成功を見はつたといひ、竹本座は此作の上演によりて、是迄の損失の全部を償うて餘りあつたと傳へられてゐる。けれどもそれよりもつと注目すべき事は、『出世景清』によりて、近松が淨瑠璃を革新したと同じ意味に於て、若しくはそれよりも一層大きな意味に於て、『曾根崎心中』が操芝居並に歌舞伎劇界に、新しい社會劇的光明を吹き込

んだといふことである。素より此作が一朝にして忽然と現はれたといふことはいはれず、そのよつて來る原因は既に延寶乃至貞享元祿の初めに於て、近松が『夕霧名殘の正月』や、『夕霧七年忌』や、その他世話物的內容の相當に豐かな歌舞伎劇の脚本を創作し、そこに其の端緒が開かれてゐて、それが此時に至つて實を結んで『曾根崎心中』となつたのではあるが、その戲曲的價値から見て、此作は實に演劇史戲曲史上に第二の轉換期をつくり出したのであつた。

大坂へ移任　ところがその翌年寶永元年には、座元の義太夫は損失を補つたを機會に藝界の隱退を發表した。弟子などの懇望によりて、やがて隱退は思ひ止まつたが、座元丈けは之を竹田からくり座の竹田近江及び出雲に讓つて面倒な責任は此等の人々に委して、只太夫として立つことになつた。近松は卽ち新に座元の要求などを入れて、からくり趣味を豐富に取り入れた『用明天皇職人鑑』を書いて與へた。寶永二年十一月の此の職人鑑の興行を境として、近松は愈〻新しい竹本座の座附作者となつた。これまで貞享の初めから義太夫と關係はしながら、竹本座の興行五六十回の中、近松の新作淨瑠璃乃至舊作の上演されたもの三十篇前後に過ぎなかつたが、愈〻座附作者となると同時に、寶永二年に至りて近松は京都より大阪に移住した。かくて愈〻眞劍に淨瑠璃の創作に從ひ、相ついで時代物世話物の佳作を公にしたが、正德四年九月十日には、近松は心の友竹本義太夫を永遠に失はねばならなかつた。近松は卽ち『筑後掾遺曲』と『淨瑠璃外題づくし』の二種の短篇（合せて『音曲百枚笹』といふ）を作つて樂界の偉靈を弔慰したのであつた。

その後も近松は依然として二世義太夫の爲に、倦むことなく才筆を揮ひ、三年越し十七ケ月といふ長期興行に人氣を背負つた『國性爺合戰』その他の傑作を公にした。而も晩年十年の間彼は愈〻活躍して、益〻新境地を開拓し、創作的鬼才の深さ共底を知る能はざらしむるものがあつた。かくて遂に享保九年正月上演の大雄篇『關八州繫馬』を絕筆として、此年十一月二十二日七十二歲を以て長逝した。彼は死ぬる前二三年間は健康を害すると

いふ程でないにしても、心氣の衰弱甚しかつたものの如く、『關八州繫馬』を公にした以前の一年半といふものは、出雲、和吉等の『大塔宮曦鎧』を添削した丈けで、一つの創作をもやつてゐないのであつて、友人和田忍笑に宛てた手紙には、「拙老氣分も何のかわる事もなく其うち次第によわり申候」とある所から見ると、或は過勞に基いた神經衰弱位ではあつたかも知れない。それにつけても彼の絶筆『關八州繫馬』の中に、京都の大文字山を寫した大文字燒けの場に關して、大阪の大の字が燒けるのだといひ出したものがあり、大阪大火の流言が放たれた折柄、偶然にもその三月南堀から起つた火は大阪の大半を燒盡したのであつた。此作は卽ち不吉の作として興行界から葬られたといふことであるが、こんなことが少からず近松の神經を惱しただらうことは疑ひなく、恐らくそれが因となつて、近松はまだ老衰といふ年齡でもなささうな年輩でありながら、遂に永遠不歸の人となつたのである。

彼の辭世　彼が、辭世の文といふのは、その生前に書付けて置いたものだといはれてゐるが、其全文は下の如くである。

代々甲冑の家に生れながら、武林を離れ、三槐九卿に仕へ咫尺し奉りて寸爵なく、市井に漂ふて商賣知らず、隱に似て隱にあらず、賢に似て賢ならず、もの知りに似て何も知らず、世のまがひもの、唐の大和の敎へある道々、伎能雜穡滑穡の類まで知らぬ事なげに、口にまかせ、筆にはしらせ一生囀りちらし、今はの際にいふべく思ふべき眞の一大事は一字半句もなき倒惑、こゝろに心の恥をおほひて、七十餘りの光陰、おもへばおぼつかなき我世經畢

もし辭世はと問ふ人あらば、
それぞ辭世去るほどに扨もその後に
殘る櫻の花しにほはば

享保九年中冬上旬

入寂名　阿耨院穆矣日一具足居士
不レ俟二終焉一期豫自記春秋七十二歳□□
のこれとはおもふもおろかうづみ火の
けぬまあだなるくち木がきして
（睡餘小錄所載）

此辭世文と大分異なつたものが、又辭世文として『羈旅漫錄』にも載つてゐるが、『睡餘小錄』のそれの方が一般に信ぜられてゐる。彼の墓についても色々の說があり、唐津近松寺のは問題にならぬ怪しい物であるとしても、攝津川邊郡小田村久々智の廣濟寺のは、大阪谷町法妙寺のと共に、最も重きを置かれてゐるものである。木谷蓬吟氏の研究によると、前者は近松がそこに往來してゐた寺であるから碑を立てたもので、後者は近松の妻女の家元に緣の深い寺であるが爲に、近松夫妻の墓を立てたものだといふことである。夫妻の墓といつても、自然石に例の「阿耨院穆矣日一具足居士」と「一珠院妙中日事信女」との二つの法名が、右と左と二列に刻まれてゐるのである。此一珠院といふ彼の妻は、近松の死んでから十年、享保十九年十二月十九日に死んでゐることは、法妙寺の過去帳によりて明白であるといふが、それが最初からの一人の妻であつたか否かは、明かでないやうである。

近松の子についても明かでないが、一人の子に畫家を業としてゐる多門梅信といふのがあつたことは事實らしい。又萬象亭の『反古籠』によると、近松には一人の馬鹿息子があつたことが報ぜられ、それについては近松も相當頭を惱ましてゐたとも傳へられる。

交友知識　最後に近松が宗教の知識を何處より得たかについての一種の鍵となるものは、當時の名僧知識であるが、彼が親しく交通して色々の資料を得たらうと信ぜられてゐる人々に、大坂東成區今里町の妙法寺の淨嚴

和尙、淨嚴の甥である蓮體和尙、京都智積院の運敞和尙、久々智嚴濟寺の日昌上人、大坂谷町法妙寺の日邑上人等があり、殊に淨嚴と運敞とは、元祿期に於ける眞言宗の二大知識であつて、近松は此等と屢ゝ交通したものの如く、日昌日邑とは常に親交があつたといはれてゐる。思ふに近松の佛敎上の知識並に其佛敎思想が、此等の名僧を經て知らず識らず取り入れられ、若しくは意識的に力强く獲得されたことは甚だ少くなかつたであらう。

國民的大詩人　要するに日本が生んだ眞の國民的大劇詩人である近松は、由緒ある武家に生れながら、時代の推移か偶然か新興時代の新なる平民文藝のパイロツトとして立ち、先天的の創造力と偉大なる記憶に惠まれた上に、よく和漢儒佛の典籍に心を寄せるは勿論、廣く知識を當代の名僧學徒に求むることを怠らず、只管藝術の道に精進して倦む所なく、五十餘年の間我樂劇藝術の爲に奮闘を續けたといふことは、彼にとつても無上の幸福であると共に、吾が國民にとつても有り難い喜びであつたと云はねばならぬ。

近松淨瑠璃年表

近松の作にかかる淨瑠璃の上演年月や、果して近松の作であるかなどに關しても、種々の異説があるものがあり、其總數を六七十種位に減ぜんとする説もあるが、私は從來の説に從つて、彼の作と認められてゐるものは、成るべく之を表中に收め、又研究の材料に使用した。

近松の歌舞伎脚本表は別に「近松と歌舞伎との交渉」の項中に載せた。

作品名	上演年月	同時上演作	作者年齡
花山院后淨	寛文十三年 延寶元年 正月		作者二十一歳
源氏供養	延寶四年五月		
瀧口横笛	延寶四年十一月		
舍　利	延寶五年？		
三社託宣	延寶六年		
念佛往生記 （後改訂「大原問答青葉笛」と改題）	延寶六年		
牛若千人斬	延寶七年夏		

あふひの上	延寶七年？	
赤染衛門榮花物語	延寶八年一月	作者二十八歳
藍染川	延寶年中	
鳥羽戀塚物語	天和元年前	
（貞享二年改作「一心五戒魂」と改題）		
惟喬惟仁位諍	天和元年前	
十六夜物語	天和元年前	
平安城	天和元年前	
東山殿子日遊	延寶九年 天和元年 一月	
つれづれ草	延寶九年 天和元年 五月	
龜谷物語	天和三年	
京わらんべ	天和三年	
世繼曾我	天和三年九月	作者三十一歳
甲子祭	天和四年 貞享元年	
いろは物語	貞享元年九月	
賢女の手習並新暦	貞享二年正月	
津戸三郎	同　二年	
（「門出八島」と同一）		
凱陣八島	同　二年	

千載集　同　二年？

（後改訂「薩摩守忠度」といふ）

盛久　貞享二年？

（後修訂、「主馬判官盛久」と改題）

源氏長久移徙祝（わたましのよろこび）　貞享三年正月？

（「頼朝七騎落」と同一）

出世景清　貞享三年二月　作者三十四歳

三世相　貞享三年五月

（「夕霧三世相」と同一）

佐々木先陣　貞享三年七月

（「佐々木大鑑」と同一）

薩摩守忠度　貞享三年初冬

（「千載集」の改訂）

源三位頼政　不詳

（「扇の芝」と同一）

頼朝濱出　不詳

大原御幸　不詳

今川了俊　貞享四年正月（奥附三年冬）

信濃源氏木曾物語　不詳

辨慶京土産　元禄初年？
本朝用文章　元禄初年？
花洛受法記　同二年三月
天智天皇　同二年三月
忠臣身替物語　同二年八月
（「今様柏木」と同一）
自然居士　元禄三年正月？
烏帽子折　元禄三年一月
（元禄十二年一月修訂、「源氏烏帽子折」と改題）
十二段　同三年三月？
（元禄十四年九月「源氏十二段長生島臺」と改題）
太覺僧正御傳記　同四年十一月？
（「女人即身成佛記」の改訂）
柏崎　同五年一月？
日本西王母　同五年四月？
（加賀掾正本「南大門彼岸」と殆同じ）
都の富士　同六年正月
ひら假名太平記　同六年三月？
松風村雨束帶鑑　元禄七年三月？

融大臣	同七年八月？
弱法師	同七年九月？
釋迦如來誕生會	同八年四月
鎌田兵衛名所盃	同八年十月
佐藤忠信二十日正月	同九年一月？
當麻中將姫	同九年四月
多田院開帳	同九年？
曾我七以呂波	元祿九年九月？
（一名「義經追善女舞」）	
根元曾我	不　詳
文武五人男	不　詳
頼朝伊豆日記	同十年七月
百日曾我	同十年十月
（「團扇曾我」の改訂）	
當流小栗判官	同十一年二月
義經東六法	同十一年六月
浦島年代記	元祿十三年一月
天　鼓	同十四年春
（「千年狐」と大體同樣）	

蟬丸	同十四年五月		作者四十九歳
信田小太郎	同十四五年說		
大掛物十幅一對	同十四年九月		
（「頼義北國落」の改修物）			
曾我五人兄弟	同十四年十一月		
大磯虎稚物語	同十五年五月？		
賀古教信七墓廻	同十五年七月		
一心五戒魂	同十五年九月		
最明寺殿百人上臈	元祿十六年三月		
○曾根崎心中	元祿十六年五月	日本王代記の切	作者五十一歳
ゑがらの平太、	寶永元年一月？		
○薩摩歌	寶永元年一月	悅賀樂平太の切	作者五十二歳
甲賀三郎	同元年四月		
雪女五枚羽子板	同二年春		作名五十三歳
用明天皇職人鑑	同二年十一月		
源義經將棊經	同三年一月		
田村將軍初觀音	同三年春		
本領曾我	同三年三月		
○心中二枚繪草紙	寶永三年三月	本領曾我の切	作者五十四歳

加増曾我	同三年夏		
兼行法師物見車	同三年五月		
碁盤太平記	同三年六月		
○卯月の紅葉	同三年六月	碁盤太平記の切	作者五十四歳
曾我扇八景	同三年七月		
吉野忠信	同四年一月		
○堀川波鼓（京都上演に「堀江川波鼓」と改題）	寶永四年二月	吉野忠信の切	作者五十五歳
○卯月の潤色	同四年夏	今川了俊の切	
酒呑童子枕言葉	同四年九月		
○心中重井筒	同五年春		作者五十六歳
傾城反魂香	同五年春		
○心中萬年草	同五年四月	酒呑童子枕言葉の切	
○丹波與作待夜の小室節	寶永五年六月		作者五十六歳
○淀鯉出世瀧徳（後「丹波與作」と改題）	同五年冬頃？		
○五十年忌歌念佛	同六年一月	今川制詞條目の切	作者五十七歳
○心中刄は氷の朔日	同六年六月		
栬狩劒本地	同六年九月		

曾我虎が磨(いしうす)	同七年一月		
○今宮の心中	同七年春	曾我虎が磨の切	作者五十八歳
百合若大臣野守鏡	同七年一月		
孕(はらみ)常盤	同七年八月		
源氏冷泉節	同七年秋		
○冥途の飛脚	正徳元年三月	新いろは物語の切	作者五十九歳
吉野都女楠	同元年九月		
大織冠	同二年春頃		
○夕霧阿波鳴渡	同二年春		作者六十歳
傾城掛物揃	同二年三月		
弘徽殿鵜羽産家(うぶや)	同二年五月		
(「花山院后諍」の改作)			
嫗(こもち)山姥	同二年七月		
○長町女腹切	正徳二年秋		作者六十歳
傾城吉岡染	同二年十一月		
天神記	同三年二月		
㸅(ふたり)静胎内捃(さぐり)	同三年五月		
相模入道千疋犬	同四年四月		
娥哥(かほよ)かるた	同四年八月		作者六十二歳

（「瀧口横笛」の改作）

音曲百枚笹	同四年十月		
嵯峨天皇甘露雨	同四年十月		
○大經師昔暦	正德五年一月		作者六十三歳
（後「戀八卦柱暦」と改題）			
持統天皇歌軍法	同五年八月		
○生玉心中	同五年八月	持統天皇の切	
國性爺合戰	同五年十一月		
國性爺後日合戰	享保二年二月		
○鑓の權三重帷子	同二年八月		作者六十五歳
聖德太子繪傳記	同二年十一月		
○山崎與次兵衛壽(ねびき)の門松	同三年一月		
日本振袖始	同三年二月		
曾我會稽山	同三年七月		
傾城酒呑童子	同三年十月		
○博多小女郎浪枕	享保三年十一月		作者六十六歳
本朝三國志	同四年二月		
平家女護島	同四年八月		
傾城島原蛙合戰	同四年十一月		

井筒業平河内通	同五年三月	
雙生(ふたご)隅田川	同五年八月	
日本武尊吾妻鑑	同五年十一月	
○心中天の網島	同五年十二月	作者六十八歳
津國女夫池	同六年二月	
（後「室町千疊敷」と改題）		
○女殺油地獄	同六年七月	作者六十九歳
信州川中島合戰	同六年八月	
唐船噺今國性爺	同七年一月	
○心中宵庚申	同七年四月	作者七十歳
關八州繫(つなぎ)馬	享保九年一月	作者七十二歳

附記――表中○印は世話物。

近松の作品概觀と其一生

作品の總數　正直にいふと、今日近松の作品の全部を知るといふことは全く不可能なことであり、其作品の總數が幾何あつたかを知るといふことすらも殆んど不可能なことである。或は近松の創作にかかる淨瑠璃であるとして、百四十餘篇をあげる人もあれば、或は實數は其半數にも充たないと說く人もあり、或は百餘篇を數へ得ると說く人もあるが、要するに正確なことは分らないといふのが本當であらう。卽ち百四十篇も近松の淨瑠璃を數へる人は、近松の署名ある作品に加へて、何人の作かも不明であるものの中から、其構想乃至筆法から近松の作として斷定して然るべきだといふものを數へ上げるからであり、其半數にも及ばぬと總數を斷定する人は、近松門左衛門作と署名のあるものの中でも、疑はしいものは斷然之を削除しようとするからである。削除嚴選を主張する方にも理由があれば、出來る丈け廣く包含しようとする方にも一理窟はあるのである。蓋し當時に於ては作品に署名しないのが久しい間の習慣であり、又版權の確立といふことがなかつたのであるから、從つて署名が近松とないからといつて、直ちに之を近松の作でないと斷言することも出來ず、さらばといつて、加賀掾の如き相當文筆のある太夫もあり、彼の手に成つた淨瑠璃も少くないといはれてゐるのであるから、割合に立派な作品の全部を、凡て近松の作と見るのも無理かとも思はれるのである。かうした事情で、近松の作品は、淨瑠璃百餘篇を數へ得るといふのが穩當であるかも知れぬが、私は此研究の當初に於て、便宜上、推定作品をも近松の淨瑠璃中に加へて、其歩みを進めたのであつた。

近松の全淨瑠璃は、大體からいふと歴史を材料とした所謂時代物と、社會上の事實を材料とした所謂世話物とに分けることが普通であるが、材料の取扱ひの上からいふと、此二種の混合された、世話時代物とも稱すべきものもあるのである。ところで世話物は何れかといふと、近松の晩年の筆になり、其數二十四篇を數へ、文學的價値からいふと、近松の作品中大體傑作に屬するものである。之に反して時代物は、近松が筆をとつた最初から其絶筆に至るまで、作品の大部分をなしてゐるが、文學的價値は割合少きに係らず、劇的、淨瑠璃芝居的價値は寧ろ時代物の方に豐富なものがあるのである。此外に近松の創作としては、今日までの處では、少くも歌舞伎脚本二十八篇を數へることが出來るやうである。

ところで彼が『花山院后諍』を公にした延寶元年正月から、『關八州繋馬』を書いた享保九年に至る五十三年間に於ける創作を概觀して見ると、次の四つの時期を區別することが便宜のやうである。

第一期　古淨瑠璃時代

延寶元年の花山院后諍（二十一歳）より貞享二年（三十三歳）竹本座創始に至る十二年間

第二期　脚本中心時代

貞享三年（三十四歳）出世景清上演より元祿十六年（五十一歳）曾根崎心中の現れるまで十八年間

第三期　世話物中心時代

元祿十六年（五十一歳）曾根崎心中より正德四年（六十二歳）竹本義太夫の死ぬまで十二年間

第四期　竹本座專屬時代

正德五年（六十三歳）國性爺合戰より享保九年（七十二歳）死に至る十年間

第一期　此時代は大體からいふと、彼の修養時代ともいふべく、其作品の凡てが皆物語的敍事體のもので、彼の晩年の作品に比べると、まるで同一人の手に成つたものかと疑はれる程である。けれども近松以外の他の作者

の古淨瑠璃に比べると、其文章の流麗暢達なること、到底何者の追隨をも許さぬことを思はしめるのである。大體からいふとからくり裝置を應用して、低級な見物を喜ばしめんとした跡が著しく、文學的價値の少い割合にロマンチツクな操り味の多いものがあるのは、流石に近松が既に非凡な劇的手腕をもつてゐたことを思はせるものがあると思ふ。

正本の所屬からいふと、最初の頃は近松が加賀掾の爲に執筆したものが最も多いやうであるが、『瀧口横笛』などは明かに山本角太夫の爲に書いたもので、最初の作と信ぜられてゐる『花山院后諍』の如きは加賀掾の正本もあるが、又播磨掾の正本もあつたといはれてゐる。

題材からいふと、『花山院后諍』、『源氏供養』、『瀧口横笛』、『赤染衛門榮花物語』、『つれづれ草』、『蜑の物語』など皆古典に其材料を求めたもので、就中『つれづれ草』の如きには、近松の人生觀の一端を見ることが出來、如何に彼が兼好の作から佛教的影響を受けてゐるかを窺ひ得ると思ふ。『念佛往生記』や『以呂波物語』や、『舍利』などの作品にも、佛教味が著しく現はれてをり、後の彼の世話物の萌芽とも見るべき、戀愛を取扱つた『瀧口横笛』、『東山殿子日遊』、『藍染川』、『以呂波物語』などには、强烈な本能的な女性の戀愛が描かれてをり、殊に『赤染衛門榮花物語』には、淺ましい本能の執着と、醜い僧侶の嫉妬心とが描かれてゐる。此等の作品を一つ一つ靜かに讀んで見ると、それからそれと其巧妙さを加へてゆく跡がありありと見え、此期の終りに近い、『世繼曾我』、『門出八島』、『凱陣八島』の如きは、戲曲としても漸く體をなして來たことが見られるのである。

また歌舞伎脚本に於て、此期の近松の作は多くを知ることが出來ぬが、彼の作と信ぜられてをり、後の世話物の幼芽とも見るべき『夕霧名殘正月』が、既に延寶六年に現はれてゐることは、注目すべきことで、貞享元年には更に之に一歩を進めた『夕霧七年忌』の上演を見、その他當時の貴族生活を描いた『百夜小町』が同じ貞享元年に出てゐることも面白いと思ふ。

第二期　此時代を彼の脚本中心時代といつたのは、近松が、竹本義太夫と提携して、三四十篇の淨瑠璃を書いた他面に於て、また坂田藤十郎の爲に、少くも十篇を下らない優れた歌舞伎の脚本を書いてゐるのであるが、その淨瑠璃中には文學的價値の高いものが甚だ尠いに係らず、脚本中には、少くも水木辰之助餞振舞（元祿三年）傾城阿波鳴門（元祿八年）一心二河白道（元祿十一年）傾城佛の原（元祿十二年）傾城壬生大念佛（元祿十五年）などの傑作を數へ得るからである。

それにしても『出世景淸』は、貞享三年近松が義太夫に書き與へた最初の作であつて、既に近松の傳記中に述べたが如く、古淨瑠璃時代の彼の作品の凡てが、節事や景事を主とした敍事的物語であつたに反して、その內容といひ、戲曲的形式といひ、頗る趣を新にし、人物の言語、動作、心理狀態等の表現の優れたるは勿論、事件の展開推移に必要な戲曲的劇的要素を相當にそなへて、淨瑠璃を物語から劇にまで進めた點に於て、明かに新時代を劃するものである。

（序でながら此『出世景淸』の現はれた貞享三年は、芭蕉が「古池や」の句によりて、俳壇に正風を起して、生命ある俳道を確立したことと、西鶴がまた『好色五人女』と『好色一代女』とを公にした年であることとは、元祿文壇の各方面に於ける目覺しい事件として注目すべきことでなければならぬ。）

主な作品　それから此『出世景淸』の外に、同じ傾向の軍記物には『佐々木先陣』、『賴政』『信濃源氏木曾物語』『本朝用文章』、『源氏烏帽子折』、『ひら假名太平記』、『鎌田兵衛名所盃』、『賴朝伊豆日記』等をあげることが出來、復讐物としては、『賴朝濱出』、『當流小栗判官』、曾我物に『曾我七以呂波』、『團扇曾我』、（その改修百日曾我）『根元曾我』『曾我五人兄弟』などが見られる。佛敎味の甚だ濃厚なものとしては、法華讃美の『花洛受法記』、佛法弘布の靈驗を示す『自然居士』、及び『花洛受法記』の姉妹篇と見るべき『大覺僧正御傳記』、釋迦の一代記を題材にした『釋迦如來誕生會』、因果觀無常觀を說いた『賀古敎信七墓廻』などがあり、『一心五戒

魂』は第一期の『烏羽戀塚物語』の改作で宗教味の豐かなものである。架空的夢幻的の色彩が豐富なものとしては、『天智天皇』、『花洛受法記』、『日本西王母』、『松風村雨束帶鑑』、『一心五戒魂』、『浦島年代記』等をあげることが出來る。此等宗教味の勝つたものや、架空的なものほど、多分にからくり仕掛を應用して上演されたものであつて、近松は此等の作品を上演し、非情の木偶を活躍せしめて、如何に劇的興味をそそり、寫實味を示すべきかについて、頗る苦心した跡が見られるのである。その他强烈な愛慾味を出してゐるものには、『蟬丸』、『融大臣』などの外に、『都の富士』には不倫な戀が描かれ、『日本西王母』には戀愛を超えての烈しい嫉妬も扱はれてゐる。又『十二段草子』と同じ題材を扱つた『十二段』も、後の夕霧物に關係を有する『三世相』も見することの出來ないものであるが、此期の作品として殊に興味あるのは、滑稽物とお家騷動物とである。淨瑠璃に滑稽を豐かに取入れたものとしては、餘りに澤山の例を見ることが出來ないが、狂言を取入れて一種の滑稽味を出さうとした『天鼓』と、近松物だらうと云はれてゐる『佐藤忠信二十日正月』と、『義經東六法』などは、決して上乘なる滑稽味をもつたものとはいへないが、大衆の興味を引かうとした近松の茶番的態度を知るには好箇の資料である。お家騷動物は近松の此期に於ける歌舞伎脚本の大多數のもつてゐる傾向であるが、それがまた丁度此期の彼の淨瑠璃の上に顯然としてゐるのは、當然とはいひながら面白いことである。例へば『弱法師』、『多田院』、『今川了俊』、『文武五人男』、『信田小太郞』などは皆一種のお家騷動物にて、『最明寺殿百人上﨟』にも其一端が見え、『天智天皇』や、『當麻中將姬』の如きも相續爭ひを描いて之に準ずるものであり、中にも『文武五人男』の如きは金平淨瑠璃味の勝つたものである。

此期に於ける近松の歌舞伎脚本のお家騷動物中最優れたものとしては『傾城佛の原』や『傾城壬生大念佛』などをあげることが出來る。『佛母摩耶山開帳』や『傾城阿波鳴門』なども此型に屬するもので、此等を通じての特徵と見るべきは、其主要な場面が遊里の生活に關し、身請とか口說とか濡事の名に一括さるべき世話風の空氣

の濃かなるものがあることで、其處に當時の歌舞伎界一般の傾向と相通ずるものがあると同時に、時代の世相が戯曲に反映してゐることが明かに認められるのである。そして又これが次期の世話物の胚胎期とも見ることが出來るのである。

その他此期の終りに於て、義太夫の配下であつた竹本采女が、竹本座を去つて豐竹若太夫と號し、別に一座を起して紀海音を座附作者にかかへ、竹本座と提携せる近松に對抗することとなつたことは、近松に對して一層刺戟を與へただらうといふことを忘れてはなるまい。

第三期　三十年の間、近松が人形淨瑠璃と歌舞伎脚本の創作で積んだ經驗が、見事な實を結ぶに至つたのは此時代である。人形淨瑠璃としての要素と共に、劇的要素を次第に加へ來つた彼の作物は、元祿十六年五月に至つて、遂に世話物の初作『曾根崎心中』として現はれるに至つた。既に述べたが如く、近松が長い間時代物に筆を執りつつあつた一面に於て、その世話物的現實的社會的事實に對してもつてゐた興味は、早く『夕霧名殘の正月』や『夕霧七年忌』などの歌舞伎脚本には現はれてゐたのであるが、同時代の他の色々な作品は、遂に近松を刺戟して、久しく見つめてゐた現實の世相を題材として、此純社會劇に筆を執らしむることとなつたのである。かくて此『曾根崎心中』が一朝竹本義太夫の妙音によりて語り出されるや、大衆は先づ其材料の清鮮にして親しみのあるのに驚喜したのである。耳なれた架空的な、古めかしい、緣遠い物語でなくして、日常目撃し經驗しつつある所の生活其物が、一曲として面白くまた痛ましく、繪卷物の如く眼前に展開された時に、彼等は其處に自らの姿を見出して、青づいてほほゑみもし、作中の人物に同情して涙をこぼしもしたのである。而もその文辭は時代物のそれと異り、著しく流暢自然にして、語り出される曲調は殊の外に豐麗であり諧調的であつた。大衆は陶然として醉はされてしまつた。思ひの外の歡迎を喜んだ近松には、再び新なる轉換期が起つた。爾來それからそれと近松は世話物を公にしたのであつたが、それでも尚ほ全然時代物を見すてることは出來ないで、思ひの儘

に世話物を書いたり時代物に筆を執つたりした。かくして此期間に近松が創作した淨瑠璃の總數は四十四篇にも及んでゐるが、其中十六篇は不朽の價値を有する世話物であり、其他にも「傾城反魂香」や「傾城吉岡染」の如き、世話時代物とも稱すべき合の子物も見出され、歌舞伎脚本の此期に見出される數は僅に四種に過ぎないのである。

曾根崎心中　さて『曾根崎心中』が一般の興味を呼んだことは驚くにたへたもので、竹本座は之によつて、久しきに亙りての金損失を取りかへして猶ほ餘りを見出すことが出來たと傳へられてゐる。けれどもそれ丈けでは、竹本座の將來に於ける經濟的保證の確められた譯ではなかつたので、機を見るに敏捷であると同時に、興行家的良心を有し、更に多大の宗教心や其他種々の事情にも惱まされたらう竹本義太夫は、寶永元年剃髮して道喜入道と號し、既述の如く忽然藝界の隱退を公にした。處が弟子達の懇望によりて義太夫は藝道に精進を續けることとはなつたが、座元丈けは遂に退くこととなつた。そして道頓堀にあつて、低級な大衆の興味を集めてゐた竹田からくりの座主竹田近江及び其子出雲が座元となり、義太夫は興行上經營上の責任は勿論、一切の煩ひから逃れることとなつた。そして寶永二年の十一月には、座元交代の祝賀の意をこめ、更に新傾向を加へた『用明天皇職人鑑』が上演された。此作の第一段職人盡しの節事に先だつて、第一場の緣を見ると、「此時よりや諸職人、今も國名を許されて、時に近江や世に出雲、其萬代も竹の名の筑後の後の末長き御代に住む身ぞ豐かなる」といつて、義太夫の官名の筑後掾や、竹本座を導く竹田近江及び出雲父子の名などを讀込んで祝福した上に、更に此曲の最後には竹田竹本、近松などの幸福を祈つて、「之を祝ひの始にて、猶打續く松竹の……」などの語が用ひてある。

現實的技巧的傾向　此『用明天皇職人鑑』以來、近松の淨瑠璃に於て殊に目につくのは、相ついで世話物の優れた作品が現れたのみではなく、時代物の作風に、架空的夢幻的の味に代つて、現實的の趣が增加し、舞臺藝術としての技巧が著しく豐かになつて來たことである。これは、これまでの近松の歌舞伎劇の上に於ける傾向が一

層淨瑠璃の上に鮮かに現はれ來つた上に、時代の要求といふことも手傳つてゐるだらうことは勿論であるが、出雲父子等のからくり趣味や、意匠などの註文が、近松の作品の上に現はれたが爲であると見なければならぬ。蓋しこれまでの竹本義太夫の態度は、成るべくからくりなどの小細工を排して、音樂本位咽本位、淨瑠璃本位太夫本位で、見物を引かうとする藝術的自信から出てゐたが爲に、それが自然と近松の作品に影響して、どちらかといへば、地味な、アカデミツクな澁味のあるものを書くといふ風であつたが、出雲が竹本座を經營することとなつてから、一層大衆的な派手な興業本位となつたが爲に、自ら技巧的の興味を以て、低級な見物の目をも喜ばすべきことが要求され、近松がこれまで人形劇に於て積んだ手腕によつて、淨瑠璃の歌舞伎化を行ふと同時に、音樂本位から一層技巧的劇的本位へと共歩みを進めたが爲であつた。

傑れた作品　此期間に於ける十六篇の世話物中、殊に優れてゐるのは、『曾根崎心中』を始め、『心中重井筒』、『丹波與作』、『五十年忌歌念佛』、『冥途の飛脚』、『夕霧阿波鳴波』等であるが、就中『曾根崎心中』は、純粹社會劇的淨曲の先驅をなすものとして、最も重要な位置を占め、劃期的時代物としての『出世景淸』よりも一層劃期的な目標となるものである。その他の諸作の戲曲的價値、並に近松の淨瑠璃としての意義については、別に詳論に讓り、唯『冥途の飛脚』や『夕霧阿波鳴渡』の如きは、近松の世話物中にあつても最も傑作に數ふべきものであり、今日でも屢〻歌舞伎の脚光を浴びてゐることを附言しておきたい。

時代物として此期間の作品中代表作と見るべきものは、『雪女五枚羽子板』、『用明天皇職人鑑』、『兼好法師物見車』及び『碁盤太平記』、『酒呑童子枕言葉』、『傾城反魂香』、『栬狩劍本地』、『百合若大臣野守鏡』、『吉野都女楠』、『大織冠』、『嫗山姥』、『天神記』、『相模入道千匹犬』等にて、曾我物としては『本領曾我』、『加增曾我』、『曾我扇八景』、『曾我虎が磨』などを數へることが出來る。此等時代物の代表作中に於て『雪女五枚羽子板』は、これまで『曾我會稽山』及『國性爺合戰』と共に、近松時代物中の三傑作と呼ばれたものであるが、それほど優れ

てゐるものと見られないにしても、其複雜な構想に加へて、作中の主要なる人物に對してはそれぞれ特有な藝の活動をなさしめ、更に之に配するに、境遇と性情の相異る女性の活躍を以てし、欒車所作、尼拂ひ、追羽子、女の聟入、もんさく系圖等の節事をそへて、曲節を豐富にすると同時に、此等の種々の趣向によりて目さぐるしいほどの操り芝居的變化を作つた點から見て、矢張一傑作に數ふべきものである。『用明天皇職人鑑』は、竹本座の座元交代の記念興行としてよりも、その中に大仕掛のからくりの用ひられてゐることや、其他舞臺技巧がこれまでよりもずつと變つてゐることや、之が上演に際しても、出語出遣などの應用されてゐる點などからも、決して見のがすことの出來ないものである。『兼好法師物見車』と『碁盤太平記』とは、之を合せて三段をなす仕組になつてゐて、前者は上中二段として師直が鹽冶の妻に懸想する太平記の物語を素材にしてゐるに過ぎないが、其下段をなす所の『碁盤太平記』は、赤穗義士の復讐事件を仕組んだ最初の淨瑠璃として最も注目すべきものである。殊に其取扱はれてゐる舞臺の大仕掛な點に於て、如何にして上演したかを驚かしむるものがあると思ふ。尙此『兼好法師物見車』に於ては、原作『つれづれ草』に於けると同樣、近松が如何に兼好の思想に共鳴してゐたかを知ることが出來るのである。『酒呑童子枕言葉』は、其後第四期に至つて修訂された『傾城酒呑童子』と共に其名を記すべきもので、『傾城反魂香』は、時代物と世話物との中間に置くべき作として見るべく、殊にその上卷將監館の段が、『吃又』の名によつて、改作『名筆傾城鑑』の中に殆んど其儘取入れられ、有がたくも今日殆んど昔の儘に淨瑠璃に於ても歌舞伎に於ても上演されてゐる所に、甚しく研究の興味をそそるものがあるのである。謠曲紅葉狩を題材とした『艶狩劍本地』や、『百合若大臣野守鏡』は、共に其技巧的にしてからくり味に富んだ點に於て、『吉野都女楠』は、福地櫻痴居士の改作『求女塚身替新田』によつて今日も折々歌舞伎劇に於て上演され、原作の第二段の身替りの段と第三段の首實檢の段が、『菅原傳授手習鑑』の寺子屋の段と密接な關係を有する點に於て、『大織冠』はそのからくり應用の怪奇味に富んだ點に於て、『嫗山姥』は其中の八重桐

のしやべりの長丁場が、今日も歌舞伎に殘されてゐる程の優れたものである點に於て、『傾城吉岡染』が、石川五右衛門を題材とした作である點に於て、『天神記』が神祕的表現に富んでゐる點に於て、『相模入道千匹犬』が、暴虐無道なる將軍に對する階級鬪爭的色彩に富んでゐる點に於て、何れも注目すべき名作である。

題材　取材の點からいふと、此期の時代物には戰爭物乃至武勇物が最も多く、其他には『傾城反魂香』や『大織冠』が怪奇物語、『酒呑童子枕言葉』及び『栬狩劍本地』が鬼神退治物語、『嫗山姥』が妖怪退治物、『百合若大臣野守鏡』が一種のお家騷動物として稍〻異色あり、『吉野忠信』、『孕常盤』、『源氏冷泉節』、『殩靜胎內捃』などは、凡て義經關係のものである。其他『弘徽殿鵜羽産家』は、近松の最初の作たる『花山院后諍』の改作であつて、戀愛と嫉妬を扱つたもの、『天神記』は道眞と時平の運命を、俗說と史實とを取まぜて神祕的に描き出し、からくり仕掛を盛に應用したものである。それから竹本義太夫が死ぬ頃上演されてゐた『娥哥かるた』は、近松の初期の作たる『瀧口橫笛』を改作したもので、餘りに優れた作といふことは出來ないが、構想の上から沙翁の『間違の喜劇』を思はしめずには置かぬものである。

藤十郞　それから此期に於て忘るべからざることは、旣に記したが如く、寶永六年坂田藤十郞が死んでからは、近松が歌舞伎の脚本に筆をとらなかつたといふことと、寶永二年頃から愈〻新竹本座の座附作者となり、懸命の努力を敢てすべく京都から大阪へ移住したといふことである。これがまた彼をして大阪の民衆生活を知らしむるに與つて力あり、第四期の傑作である世話物を生み出さしむるに効果あつたことはいふまでもなからう。

第四期　正德四年の秋竹本義太夫が『娥哥かるた』の上演中、疾を得て休座し、九月十日遂に六十四歲で死んだ後は、竹本座は可成りに大きな打擊を受けた。それは義太夫に代るべき大きな後繼者がないことであつた。遺言によつて、割合に年の若い新參である政太夫が座長を意味する櫓下に立つことになつたが、それが爲に一座は少からず動搖した。それは直ちに一座の興行成績に影響し、三四篇の上演は當然不評と不入とに終ることとなつ

た。一座はその救済を近松に向つて求めた。亡友義太夫との關係上、知らぬ顔の出來ない近松は卽ち心血をそそいで『國性爺合戰』を書いた。エキゾチックな興味をそそらずには置かない『國性爺合戰』は、三年越し十七ケ月を打續けて、連日大入繁昌といふ未曾有の大當りをとつた。近松の聲名は沸き返るが如くなると同時に、年少政太夫の手腕も技量も立派に認められ、櫓下の地位は確定することとなつた。爾來近松は愈々政太夫を愛し、政太夫も亦近松を崇敬し、彼此相親しみ相理解したことは、やがて近松の作品の上に自ら影響を生じ、その音樂的効果の上に一層の工夫が加へられたものの如くである。

近松の最傑作　此間に現れた世話物は、實に近松の傑作中の傑作にして、『鑓權三重帷子』、『壽の門松』、『博多小女郎浪枕』、『心中天の網島』、『女殺油地獄』、『心中宵庚申』など、何れも各々異つた人生を描き、その描寫は人情の奥底をつかんでゐるものである。就中『天の網島』及び『油地獄』の二篇は、彼の全創作中最傑作と見るべきもので、如何にも近松の人生觀察の精緻と、之が描寫の技巧の圓熟とに垂涎せしむるものがあるのである。

時代物の傑作　又時代物の方面を見ても、異國味を豐富に取入れながら、猶ほその核心に於ては日本思想を見事に包んで、よく時代精神を表現したが爲に、自ら一般大衆の心を摑み得たらうと思はれる劃期的作品たる『國性爺合戰』を始め、曾我物の最優秀品と見るべき『曾我會稽山』や、時代の驕傲無道なる成金心理を描き、元祿時代を見事に象徴してゐるが如く思はれる『傾城酒吞童子』や、珍らしくも神代を材料としてゐる『日本振袖始』や、俊寛の鬼界島に於ける凄慘なる生活を描いた『平家女護島』や、梅若傳說の發展に寄與する所少からぬ『雙生隅田川』や、人をして目をそむけしめないではおかぬ、陰慘にして強烈な戀愛を描いた『津國女夫池』や、愉快なる甲越軍記を題材とした『信州川中島合戰』や、將門の遺子良門の陰謀を取扱つた大規模な絕筆『關八州繫馬』の如き、一として傑作ならぬはないもののみを書いてゐるのである。

晩年作の特徵　殊にその晩年に於ける時代物について著しく感ぜられることは、第一には其着想の雄大にして

結構規模の大仕掛なることで、我戯曲界の爲に痛快なる氣焰をあげてゐるが如き氣持のすることである。第二には之に應じて、狹隘な手摺の間に展開され來つた偶人劇が、一層巧妙なからくり仕掛の應用によつて、素晴しい演出を見せることとなり、引いては舞臺裝置などの上にも樣々の進歩を促したことである。第三には、かくして我偶人劇獨特の持味を發揮し得たであらうことと、微妙なる情感の表現を目的とする世話物と相對して、雄大壯重なる時代物の語り方の上に、義太夫淨瑠璃の發展を促す基礎の既に此處に確立された如き感を抱かしむるものがあることである。そして彼の晩年の諸作を見て殊に力強く感ぜられることは、彼の藝術的勢力は寧ろ年を追うて發展し、最後の十年に至つて、益〻高潮に達し、愈〻情熱がこもり、これまで四十年の間に準備された蘊蓄がはてしもなき勢をもつてさらけ出されたが如き感あり、更に數年の餘生あらしめば、彼が此上どれ程の傑作を生み出したか分らぬやうな感を懷かしめることである。

彼の性格と作品　之を要するに近松の一代に於ける全創作百數十篇を通じて概觀する時に、最も目立つて念頭に浮び來るものは、彼の道義心である。忠孝の思想、犧牲の精神である。慈悲の情念である。道義心は卽ち彼が少年時代に受けた武士敎育の核心であつて、それはいつまでも彼の思想の根柢を支配し、精神の基礎をなしたものであつた。彼の作品の到る處に武士精神の閃きの見えるのは之が爲である。慈悲の情念は彼の佛敎研究と僧侶との交通によつて得た佛敎思想から來たものであるが、それがまた彼をして義理の前に無條件に頭を下げしめ、作中の人物をして盲目的にその犧牲たらしめた原因の一つでもあるのである。此人生觀に立つた彼の藝術が、理性的哲學的深刻味を缺き、奔放强烈なる情熱に乏しいのは惜しいかな自然の勢でなければならぬ。

元來近松は鋭い觀察力を有し、强い感受性ももつてゐて、相當な情熱にも惠まれながら、また靜かに人生と自己とを見つめる丈けの理性をそなへてゐた。だから市井の間にあつて情感を解放された町人の生活をながめ、自らも亦その空氣を呼吸しながら、その間に溺れることなくして、冷かに之を觀察する力をもつてゐた。不卽不離

の生活は彼の生活であると同時に彼の性質でもあつた。情に生きながら情に溺れず、理性を失はず、従つて物に偏することのない圓滿さと寛大さをもつてゐたのであつた。柔か味のあるすなほさに交ふるに、凛然たる武士的思想と態度、それが近松の性質であると同時に、その作物を通じて見られる感じであるといつてよからう。

近松の時代物と世話物

百數十篇に上るだらう近松の淨瑠璃は、其題材と扱ひ方の點から見て、時代物と世話物とに大別するのが普通である。時代物といふのは、概して歴史傳說等に材料を取り、人物も大抵歴史的の名をもつたもので、所謂時代の影がさし色がついてゐるものである。之に反して世話物といふのは、當時に於ける社會上の事件を材料にしたもので、所謂社會劇ともいふべきものである。

時代物世話物の差別　形式からいふと時代物は多く五段より成り、世話物は多く三段から成つてゐる。世話物の主題は戀愛に關するものが最も多く、中にも心中物及び心中未遂物が大部分を占め、當時のニユース物又は之に準ずるものは、皆見物乃至聽衆に親しみのある題材であり、扱ひ方も大體寫實的であつて、如何にも其結構が自然でもあり、全體を通じて統一もあり、組立も頗る引締つてゐて、平凡な事實の間に人間が活躍し、決して架空的怪異的なこしらへ物の感を抱かしむることなく、殆んどからくり仕掛を用ひて上演する必要ないやうに仕組まれてゐるのである。之に反して時代物は、謠曲や幸若舞曲や說經等は勿論、傳說や歴史などの諸方面から其材料が取入れてあるので、從つて多種多樣であり、之に豐富な想像力と、極めて大膽な、思ひ切つた組織力とを加へ、踊りだとか道行だとか節事などを矢鱈に取入れて、無暗に挿話や滑稽味を交へたりして、自由自在なる藝術的創造が行はれ、世話物に比べて、其規模の大仕掛にして、結構の雄大なるに驚かずにはゐられないものが多いのである。けれども其取扱方が餘りに自由自在であり、餘りにも散漫粗大でもあり、興味本位的遊戲的であるが

爲に、屡〻前後の照應もなく、往々色々の事件が只羅列されてゐる丈けで、自ら全體の統一を缺き、人物と人物の間にも何等有機的關係が存するでもなく、夢幻的超自然味が勝ちすぎて不自然のそしりは免れず、單に文學方面のみから見る時には、戯曲としての文學的價値は世話物に及ばざること甚だ遠いものである。けれども之を一種の歌劇として見る時に、劇的價値も音樂的價値も頗る豐かなものであり、殊に演出上の技巧の點から見る時は、不自然ではあつても、如何にも架空的想像的の味に富んでゐるのである。これは一つには其表現の目的が餘りに興味本位的であり、夢幻怪奇を好んだ時代大衆の要求を多分に取入れたが爲と、一つには又藝術の第二義的作用である敎化を目的とする勸善懲惡主義を餘りに多分に盛り込み、之をからくりの力をかりて表現しようとしたりしたが爲である。

からくりと世話物　如何に時代物に對してからくりが廣く用ひられてゐるかは、からくり研究の項に記しておいたが、世話物に於ては、成るべく之を避けようとして、『曾根崎心中』の遊女屋の場とか、『薩摩歌』のお萬が刄物を投げる場及びお萬の逃亡の場とか、『大經師昔曆』の茂兵衛の忍び入りの場とか、『卯月の紅葉』のお龜が忍び出の場とか、『刄は氷の朔日』の主人公等の屋根傳ひ逃亡の場とか、『重井筒』の炬燵攻めの場や、『重帷子』のおさゐ權三の櫓ぬけの場などに、あまり目立たぬ程度にからくり若しくは糸あやつりなどが僅に利用されてゐる丈けである。

人物の取扱ひと描寫　淨瑠璃に取入れられてゐる事件及び人物の扱ひ方や描寫の態度を中心として見ても、時代物と世話物との間には、又頗る大きな差異を認めることが出來るのである。卽ち時代物は、事件の筋の變化や經過を述べるが主であり、敍事的物語的であつて、從つて可成に非戯曲的であり、而も其取扱ひの傾向から純然たる史劇でもないのであるが、世話物に於ては事件よりも人間を描き、事件の經過よりも人物の心理狀態を描くことが主になつてゐる。又時代物に於ては、事件が發生するに方つても、事件の原因が、人物の頭の中から出て

來るのでなくして、人物の心の外から迫つて來るのである。そして最も大切な結末に於ても、勸善懲惡の意義を目的とする處から、偶然の災厄だとか超自然的な力といふやうなものを借りて來て、極めて都合よく纏りがつけられてゐるのである。之に反して世話物に於ては、事件よりも人物の心の動きを描くことを目的とし、從つて事件その物を特に興味本位から描く必要なく、平凡な、ありふれた事件をとつて、之にたづさはる人物の頭の中を解剖して、魂と魂との葛藤を寫すことによつて、生きた人間を描き出すことが努められてゐるので、あくまで戯曲的でもあり從つて劇的でもあつて、描かれてゐる事件と人物の心情との間にもよく釣合ひがとれ、外形と内容とがぴたりと一致してゐるのである。

性格からの差　更に又事件に現はれて來る人物なり人物の性格なりを中心にして見ると、近松の時代物の人物は、勿論古淨瑠璃時代の人物のやうな、血の通はない、形ばかりの、概念的な、亡靈みたやうなものとは違つて、ずつとずつと生々した人間が描かれてはゐる。けれどもまだまだ義理だとか、道德だとか色々な抽象的概念をつぎ込んで、敎化の目的が餘りに露骨に見せつけられてゐるが爲に、云ひ換へれば、人間や人物を描くよりも、義理を描かんが爲に、巧に筋立を工夫したといふ趣が露骨に見えるが爲に、人物の個性なり性格なりが少しも現はれてをらず、只古來の歴史上の人名をかり來つた跡が明かに目につくのである。だから折角描いてある人物も、只趣向の犧牲となり、義理が讀者に對して押賣りされてゐるといつた傾も見えるのである。

世話物に於ても、等しく性格の描き足らない憾みがあり、老人といへば何れの世話物に出て來る老人も皆同じやうな型の老人であり、敵役も亦どの淨瑠璃に於ても似てをり、主人公にしても殆んど皆が皆というてもよい程、弱々しい、意志の薄弱な人物であるといふ風に、甚しく類型的の人間であることは免れない。けれども、時代物の人間に比べると、世話物の人物は更にずつと赤い血が通つてをり、智情意をそなへた立派な人間になつてゐるもの多く、從つて時代物に比べると、人物の性格も遙に明晰になつてゐる。主人公にしても皆血の氣の多い青年

であつて、それが割合に生き生きしてゐるのである。一口に云ふと、時代物に於ては、人物がまだ色々な人形に着物を着せただけのやうだが、世話物になると、それが呼吸をし血が通つて、一層人間らしくなり、生き生きしてゐることがはつきりと目につくのである。

上演上からの差　更に劇の立場に立つて、上演を主として場面の變化などの點から見ると、時代物の多くでは、場面の變化が限りもなく起り、殆んど自由自在に場面が設けられてゐると云ふよりも、まるで場面などいふことは最初から考へられてゐないやうなものがあるといつてもいいのである。これは近松の初期の作品に於て殊に甚しく、後期になるにつれて、段々それが變つてゐるが、要するに時代物の場面の設け方は、時間と空間とを無視した傾が多く、戯曲的に上演するとか、劇として場面場面を明かに差別して演出するといふやうなことが餘り重きを置いて考へられてゐないものも可成あるやうである。（ここが當時の操りの演出が、歌舞伎の演出と大に異つた點でもあらう）だから若し歌舞伎風の上演本位から、場面をかへ、背景をかへて行くとすると、時には場面をつくることも、かへることも頗る困難な場合もあり、當時にあつては幾ら器械裝置を用ひてもなかなか容易に堪へられないことでもあつたらう、從つて世話物に比べて、頗る非戯曲的であると云はねばならぬのである。此點から見ると時代物は、聊か今日の活動寫眞的であるといつてもよく、實際背景の變化などには餘り重きを置かず、寧ろ語り物としての音樂的上演に主點をおいて演出されたのであらうと思はれる例は、上演に關する項に於て述べておいた樣に、隨所に見出されるのである。そこへ來ると世話物は其の場面の數の多少はとにかくに、場面がはつきりと分れて、時間と空間との觀念が明晰に働き、あくまで演劇的であり、戯曲的に纏りがついてゐるのである。そして心中物や心中未遂物が多い丈けに、其場面も色町に取られてゐることが最も多いのである。

音樂舞踊からの差　更に又語り物として音樂として、及び之に伴ふ舞踊の點から見ても、兩者の間に相當の差別を認めることが出來るのである。卽ち淨瑠璃は人形にかけて演出することを第一の眼目としてゐると近松は云

つてゐながら、實際人形の動作に飜譯することが出來ないやうな箇所が彼の時代物には少からずあるやうである。換言すれば、時ありて人形が殆んど動かされる事なく、只音樂的に淨瑠璃が朗讀され、一種の曲節をつけて唱へられるより仕方がなかつたらうと思はれる部分が時々見えるのである。世話物にはかかる部分は滅多にないのであるが、時代物には或は語り出しの場合とか、之に類したやうな所で、人形の動作が伴はれ得ないだらうと思はれる部分は少からず散見するのである。けれども世話物になると、凡ての事件の表現が甚だ自然であるが爲に特殊の情景とか表現とかでない限り、大體に其描寫が人形の動作に飜譯表現され得たやうである。卽ち近松によつて書き表はされてゐることの極めて大部分が、單に語る爲の詞の遊戯などではなかつたことが考へられるのである。それほど世話物になると、音樂的表現と人形の舞踊的表現との間に、密接な關係が見られるのであるが、時代物になると、からくりの應用が世話物に比して遙に多く、又全體が興味本位であつた丈けに、音樂的表現と舞踊的表現乃至機械裝置的表現とが、密接な關係を持ち得なかつただらうと思はれる場も隨分澤山にあるのである。云ひかへると、音樂を伴ふべき人形の動作卽ち舞踊的表現が、世話物に於ては細かであり寫實的であり、自然であるが、時代物の場合には詞章に伴ふべき曲節の織込み方が一層自由であるやうに思はれる。それは平曲や、謠曲や、幸若舞曲や、說經や祭文其他の流行歌謠などが、世話物よりももつと自在に時代物の中に取り入れられてゐることによつても推知することが出來るのである。蓋し時代物の中には、そこになくてはならぬと思はれもしない舞踊や歌謠など、例へば『雪女五枚羽子板』の樂車の舞踊とか、初春厄拂の節事などいふやうなものが、隨所に取入れてあるのである。そして此等の舞踊や曲節の中には、歌舞伎の影響を受けたものが頗る多いのであつて、それがやがて淨瑠璃と歌舞伎との關係を示すものであると同時に、淨瑠璃と歌舞伎とが次第に接近しつつ、遂に同樣歩調をとるに至る經路の第一歩を示すものである。けれども世話物に於ては、音樂的曲節にしても之に伴ふ舞踊にしても、矢鱈に何でもを取入れて、全體の氣分の統一を破つてもかまはぬといふやうな事のない樣

に、頗る周到なる注意が加へられてあり、同じ歌舞伎的分子が取入れられてあるにしても、餘程それが自然的寫實的傾向をとつてゐるのである。實際また淨瑠璃を語り朗讀するに方つても、時代物と世話物との間には可成りに差別がおかれ、世話物となると、曲節も和かに、抒情味豐かに、時ありて濃艶な趣たつぷりと、而も全體としては流暢にすらすらと淀みなき趣を現はさうとされたものの如くであるが、時代物となると全く反對の態度をとり、語り出しからが壯重な趣を生ぜしめようとして、力のある音聲をもつてゆつくりとかかり、大體に雄大激越な調子を出さうといふことが心掛けられてゐたことは、近松以後の淨瑠璃によつても、大凡之を想像し得るやうである。蓋しそれは時代物には、世話物に比して、抒情味よりも敍述的な、エピカルな味が多分に織込まれてゐるからであつて、一口に云へば世話物が和かい情調を多分にふくめて書かれてゐるに反して、時代物は力強い音樂味豐かな詞章をもつて書かれてゐるからである。

中間的な世話時代物　此の如くして近松の時代物は、非現實的でロマンチックな味に富み、世話物は寫實的で現實味ゆたかに、結構上からも、人物の取扱上からも、上演上からも、音樂上からも、兩者は頗る異つてゐるのであるが、それでは近松の淨瑠璃は、時代物と世話物との二種に分類して、其間に確然と線を引き得るかといふと、實際に於て嚴密な意味からは、それは必ずしもそれほど容易な事ではないのである。例へば『さつま歌』や、『堀川波鼓』や『丹波與作』や、『宵庚申』の如き世話物には、頗る澤山の時代味も加へられてをり、又『嫗山姥』とか、『傾城吉岡染』とか、『傾城反魂香』とか、『傾城酒呑童子』などの時代物には、世話味現實味の勝つた場面も少くないのである。從つて、近松の作品中から世話物二十四篇を選び出すといふことも、舊來の習慣と大體の別け方によるのであつて、むづかしくいへば、世話時代物とでもいふやうな中間的の物を設けるのが穩當であるかも知れないのである。

兩者の接近　是に於てか、更に一歩を進めて、近松の淨瑠璃には世話時代物といふやうなものを考へるよりも、

結局世話物と時代物とを分けることが抑〻不必要なことではないか、要するに兩者の間に差別といふほどの差別はつけられないではないかといふ說も現はれて來るのである。成程近松の世話物には魂の動きが描かれてをり、時代物には筋の展開が主として敍述されてゐるといつた所で、それは比較的の話であり、各〻それぞれの界から一步も出てゐないといふやうな限られたものではないのである。題材の點から見ても、世話物は現實の平凡な社會上の事實のみを取入れてをり、時代物は主として歷史的事實を材料としてゐるといつたところで、それは本當に大體のことである。現に近松の作品中時代物に數へられてゐる數篇の如きは、立派に現實の事件又は之に近いものを材料としてゐるのであるが、人名などを勝手に取代へたり、歷史上の人物を滅茶苦茶に使つたり、史實や傳說などを自由に借入れたりして、之にぼんやり歷史的のつゞれを着せかけて、巧なる脚色法を試み、求めて時代錯誤をさへ引起して時代無視の態度に出で、一寸見た丈けでは宛から立派な史劇であるが如くに組立てられてゐるのである。けれども此等は最初から作者が眞面目な史劇を書くつもりでかかつてゐるのではなくて、面白い現實の事件を見つけながらも、それを其儘描き出したり敍述したりすることは、周圍の社會に迷惑を及ぼしたり、政府の禁令にふれたりするので、色々と遠慮をして、カムフラージュをすると同時に、筋を面白くしようとして複雜な脚色を行つたに過ぎぬものである。

現實取材の例　試に二三の例について、近松が現實的材料を如何に脚色し史劇化してゐるかを見ると、例へば赤穗義士事件を最も早く扱つた『碁盤太平記』には、義士事件の立物大石藏之助卽ち大星由良之助や寺岡平右衞門などが、太平記の人物である高師直や鹽谷判官高貞や藥師寺次郎左衞門などと、同時代の人物として現はれて來るのである。殊に面白いのは、近松の此作の主人公である大星由良之助の假名たる八幡六郎の事などは、皆太平記にあることである。近松は之をかりて、如何にも昔の事のやうに空とぼけて書いてゐながら、之を此の作の姉妹篇である『兼好法師物見車』と比べて見ると、『碁盤太平記』は立派に現實のニユースといつてもいい赤穗

事件を扱つたものであることが明かに分るのである。而も元祿十五年十二月十四日に敵討があつて、翌年二月四日に義士の切腹が行はれ、江戸に於て之が歌舞伎上演の禁ぜられて間もない、事件後三年半の寶永三年六月一日には、竹本座に於て此曲の無事な上演が見られてゐるのである。

『相模入道千疋犬』も亦足利時代の事實を扱つたが如く見えてゐながら、實は徳川時代も徳川時代、五代將軍に關する全く生々しい時事を扱つたもので、例の將軍綱吉の惡政である、犬の愛護令を取つて諷刺したものである。主人公相模入道北條高時といふのは、實は將軍綱吉のことで、當時既に時事を脚色することを許されない處から、高時の闘犬の遊びといふ都合のいい事實をかり來り、五大院宗重といふ人物は、實際は高時の寵臣の名であるが、綱吉の爲に生類憐愍令を發せしめたといふ護持院隆光の名に似てゐるから應用したものである。それから此作の中に用ひられ、五大院を嚙み殺したといふ猛犬の白石といふのは、綱吉の死後、直ちに將軍家宣を助けて惡政を改革した新井白石をさしたものである。氣の毒にも白石は猛犬になぞらへられて、近松によつて其手腕を讃美されてゐるのであるが、兎も角も綱吉將軍が死んだ寶永六年正月十日から後五年目には、此作が上場を許され、綱吉の愛犬令の下に起つた色々の事變——犬を五色の布團の上に安坐せしめ、大名が旗印を立て、之を警護しながら進んで行くとか、かうした犬の前に下馬平伏しないと嚴罰に處せられるといふことから、綺合姫の乘物との間に葛藤が起ることや、犬醫者や犬扶持の諸役人が置かれたことや、その日暮しの百姓町人が、犬の食ひ物を强ひて運ばされたり、犬は飽食しながら人間は飢に泣いてゐることなど——かうした當時の様々な現實の事實が、有の儘に描かれてゐるに係はらず、上方とは云ひながら、立派に上演を續けることが出來たといふのは、一面には面白い事であつたといはねばならぬ。而も此等の事實の間には、新田義貞の妻の伯父安藤入道とか、弟脇屋義助の名が引かれ、それ等に關した太平記の事實などは其儘に引用されて、甚しい時代錯誤も混亂も勝手自在に行はれて、つまり全體が作り話し化されてゐるのである。

「平家女護島」の第三段には、また有名な吉田御殿の際物的風聞が、朱雀御所の常磐御前亂行の風說として取入れられてゐる。吉田御殿といふのは、松平忠直の夫人の江戸に於ける邸宅で、その子光長が越後の高田の城主であつたので、實際は高田御殿といはれてゐた。此夫人は二代將軍秀忠の四女にて勝姫と稱し、忠直が豐後の配所で死んだ後は、此高田御殿に住み、御殿の側を通る有ゆる美男を引入れたといふことから、「吉田通れば二階から招く、しかも鹿の子の振袖で」の民謡を生み出したのである。近松の時代から見てまだ餘り古くない勝姫の此噂は、朱雀御所に住む常磐御前の亂行としてその儘取入れられ、而も此亂行も實は彼女が源氏旗上げの爲の迷彩(カムフラージ)であるとして近松は辯護してゐるのである。それから『最明寺殿百人上臈』の外題中の「百人上臈」の語は、其當時未だ多賀長湖といつた畫家英一蝶が貴賤の美人を畫いて、之に將軍綱吉が愛妾お傳の方と共に吹上の池に舟を浮べてゐる圖を交へ、百人上臈と題し、之を綱吉に知られて、元祿十一年十二月三宅島に流されたことに關係をもつてゐるといはれてゐる。それのみか近松の此作に於ける女勢揃ひの景事中にて、第一の座に出て來る都六波羅陸奥守繁時の北の方お連の前といふのは、綱吉の愛妾お傳の方をさしたものだといふ說などを思ひ合はせると、此處にも現實の事實が近松によりて如何に扱はれてゐるかを見ることが出來るのである。

更にまた近松の當時に於ては、切支丹は嚴禁令の下に殆んど勢力がなくなつてゐたから、際物の時事を扱つたとはいへないかも知れないが、兎に角德川時代の事變の一つとして有名な、島原に於ける切支丹騷動を題材とし、常陸坊海尊を以てキリストに擬し、海尊の邪教を信じて傳道に猛進する天草四郎の名になぞらへた七草四郎を主人公として、巧に凡眼を僞つた『傾城島原蛙合戰』も亦、此等の一例に加へるに足るものであらう。

此等の時代物に於て、時事や現實社會の事件を取扱つた近松の態度と、世話物の一なる『博多小女郎浪枕』に於て、當時禁制であつた密輸入問題を取扱つた彼の態度との間には、含まれた現實味と寫實的描寫との程度上に幾分の差ある外、大した差別を認められないといへば、さういへないこともないやうである。又世話物に於ての

寫實味の方が、時代物に於けるよりも一層濃厚であるといつた處で、それとても純粹寫實の態度から出たものでもなければ、時代物には興味本位のねらひが一層濃厚であるといつても、後期になるほど、彼の凡ての時代物に現實的寫實的傾向は非常に强くなつて來てゐるのである。のみならず、時代物の中にも、世話物的の場面が甚だ屢〻取交ぜられ、小唄や流行唄乃至色々な踊なども盛に取り入れられて、歌舞伎的抒情的氣分が濃厚になり、隨分現實味の豐富なものもあり、時代物と世話物との差別の殆んど目立たない作品も少くないのである。

歴史の現代化　更にまた純粹な歴史的事實を材料として書かれた時代物といつても、それは決して純然たる史劇ではないのである。人物の名や性格の如きには、餘り拘泥する所がないといふよりも、寧ろさうしたものは殆んど之を無視し、史實や故實や年代の如きにも可成重きを置く事なく、極めて自由な態度で、史上の人物に德川時代の風俗習慣の着物を着せ、德川時代の時代精神を吹込んで、いはば近松一流の史劇や史的人物めいた化物やを造りあげた、といつた方がいい位である場合も、可成に多く數へられるのである。例へば『日本振袖始』に於けるが如く、神代に振袖がなかつたことは明白であるに係はらず、此時に振袖が始めて出來たといふことを作中に入れたり、『天智天皇』の中にも、「王子と我とさしちがへ心中して繪草紙にのる兆し」等と述べたり、『大織冠』の中にも、鎌足の娘藤照姬が唐へ嫁入の名殘を惜んで町の飾を見物に出た時、編笠姿の讀賣が、唐人の行列行列といつて、一冊六文で唐人行列の模様書を賣つたりする。それかと思ふと『日本武尊吾妻鏡』でも、「景行天王の姬宮神かし姬、主人梟帥に御婚禮御輿入の供廻り、行列そろへて振りませい、はつと答へて立ならび、齡は鶴の大鳥毛、御代臺笠家立笠、四海を小脇に挾箱萬々歲と振込んで筑紫の城へと入給ふ」といつて、色々な點で平氣で時代錯誤が行はれてゐる。のみならず古代の人名が用ひられたとしても、凡ての人間の行爲が實質的には現代的になつてゐるのである。かうした立場から『用明天皇職人鑑』に於ても、花人親王は草刈にまで身をやつされてゐるのである。かくて取入れられた歷史は遠慮なく現代化され、描かれてゐる人物は、皆元祿時代化

されてゐるのである。それは前に述べた赤穂事件や吉田御殿の噂や、綱吉の犬愛護令などの現代事件が、過去の歴史的事件や傳説などをかりて歴史化されてゐるのと丁度同様である。かうした事實から見て、近松の時代物は結局は世話物であり、兩者の間に大した差別はないとさへ唱へんとするものも出て來るのである。

本質的の差別　けれどもそれは大ざつぱな概括的の議論であつて、靜に之を検討して見る時に、時代物と世話物との間には、矢張其技巧の上にも取扱ひの上にも本質的に大きな差別をつけることが出來ると思ふ。時代物が挿話や滑稽を矢鱈にはさんだり、人物と人物の關係、事件と事件の關係を無視して興味本位であり、如何にも全體として不統一であり、或は『傾城反魂香』に於ける虎の活躍や、『國性爺合戰』に於ける胎兒の入れかへや、虎の取扱ひや、その他からくり研究の處に於て述べたやうな、種々の架空的荒唐的な不自然さに富んでゐるに反して、世話物は出來る丈け架空的分子を取り去つて、現實的であり自然味に富み、寫實的に心理的に細敍され、全體からいつて遙に戯曲的である。又時代物にも現實的な世話的分子が交へられてはゐるけれども、それが現實の人生を忠實に觀察し、描寫せんとしてゐるのでなく、現實に材料をかりて、興味を加へんとしたに過ぎず、從つて取入れられた切角の現實味も内的に働きかけて、見物をして深く考へさせたり反省させたりするでもなく、寧ろ外的に觀衆を喜ばせるに過ぎないものである。作品のねらひから云つても、時代物には自然な現實的な寫實的の分子よりも夢幻的な大まかな誇張された分子が多きを占めて、それが却つて低級な觀客を喜ばしめ、非戯曲的でありながら見世物的怪奇的童話的好奇心をそそつて大に歡迎されたのである。かくて時代物が眼に訴へると同時に耳に訴へて興味を引くとすれば、世話物は耳に訴へると同時に心に訴へ情に訴へる傾を多分にもつてゐるのである。音樂の上から見ても時代物には壯重さとか、力あり武張つた表現が目的とされたに反して、世話物には流暢な柔かさとか濃艶な情味などを表はさんとされたことは、作品の内容が當然に然らしめたことであらう。それにしても近松も義太夫も、何となく世話物よりも時代物を好んだやうに思はれ、當時の一般大衆も亦變化の

多い音樂が愉快で、目に訴へる動作が面白いといふ點から、時代物を一層愛好した樣に思はれるのである。これは勿論當時に於ては武士に對し、武士精神に對する民衆のあこがれが尙强烈であり、近松が武家の出であつたが爲に、取扱ひの上に於て、兎角は武士精神のぬけ切らなかつたといふことも與つて力あつたことであらう。かくして頭の進んだ今日の大衆には世話物の方が一層喜ばれるに係はらず、當時の大衆には時代物の方が遙に好まれたやうであるのは是非もないことである。そして此等がまた近松が最後まで時代物に筆を絕たなかつた一つの理由でもあり、大規模の大芝居を上演して見ることに近松が益ゝ興味をそゝられた所以でもあらう。けれども一個の文學として乃至當時に於ける平民の情意解放の縮圖として、從つて大衆の社會生活史として、文化史的に近松の淨瑠璃を見んとする時に、世話物の價値が殊の外に貴ばれなければならないことはいふまでもないことであらう。ところが近松がまた世話物によつて一般大衆生活の魂の姿を描き出してゐるに反して、時代物によつては、人生榮枯盛衰の姿を描いて武家の前途を暗示し、德川氏の衰亡を豫言して、興亡流轉の哲學を說いてゐると見る時に、更に一層の興味の禁じがたきものがあるやうに思はれるのである。

西鶴と近松との比較

芭蕉と西鶴と近松　徳川時代の前半期に於て、大凡文藝の黄金時代たる元祿を中心として、西鶴と芭蕉と近松の三大文豪が現はれたといふことは眞に面白いことである。

西鶴は紀元二千三百二年（寛永十八年）に生れ、芭蕉は二年後れて二千三百四年（正保元年）に、近松は十一年後れて、二千三百十三年（承應二年）に生れてゐる。そして芭蕉が其出世作たる「枯枝に烏のとまりたるや秋の暮（後に止りけりと改む）」を公にしたのが天和元年であり、西鶴が一代の傑作『好色一代男』を公にして不朽の名を謳はれ出したのが天和二年であり、竹本座の初演（貞享二年）に用ひられた近松の『世繼曾我』の成つたのが天和三年である。その後三年を經た貞享三年には、例の近松の出世作であり、又義太夫の出世藝であり、更に我國戲曲史上の劃期的作品である『出世景清』が公にされたのであつた。西鶴の『好色五人女』と『好色一代女』は此年に公にされ、芭蕉が古池の句に正風の旗幟をかかげたのも此年であるといふ。丁度此時西鶴が四十五歳、芭蕉が四十三歳、近松は三十四歳であつた。

何れにしても殆んど時を同うして現はれた三大文豪が、久しく社會の下積として埋れてゐた平民の間から出で、若しくは平民として生活し、三人共平民の爲に氣を吐いたといふことは痛快なことである。此三人の中、芭蕉は寧ろ世相に對して厭離の態度をとり、獨り悠々として自然の世界に慰みを求めたに反して、近松と西鶴とは時代の世相に對して興味を持ち、各〻其天分に從つて筆を走らせ、今猶ほ吾等の生活に對して力強く訴へる所がある

のは又興味あることである。

人間の生活よりも、自然の懷に抱かれて、自然美に陶醉した自然詩人芭蕉の生活は、西鶴近松のそれとは餘りに異るものがあるので、吾々は其比較の興味をそそられること少いが、同じ現實の世界に對して、絕えず大きな眼を見張つてゐた西鶴と近松を比較することは、同一時代の人でありながら、其心眼の張り方が全く相異るものがあり、その態度が寧ろ相反するものがある丈けに、吾々をして一層の痛快を感ぜしめ、寧ろ比較の必要をさへ覺えしめるのである。

西鶴と人生　西鶴の小說と近松の淨瑠璃とを並べて見た時に、何人も先づ驚かされるのは其人生觀の相違である。元祿時代に於て、極度に情感を解放され、自由奔放な生活を享樂した民衆、本能の滿足に人生の意義を求めて已まなかつた大衆、彼等の生活に面白味を感じて之を傍觀し、冷かに大膽に有の儘の眞實を描き出さうとしたのは西鶴であつた。だから彼の描いた處には人生の暗黑面もあつた、醜惡なる方面もあつた。卑陋見るに堪へない世界もあつた。その行き方は所謂自然主義の作家の步みと一脈相通ずるものがあつた。決して同一なものではないが、動もすれば兩者の間に甚だ相似たる結果を見ることも少くなかつた。だから性慾生活の醜さも酷薄な人情の趣も、西鶴は冷然として傍觀しながら、之を描き出すことに於ては如何にも大膽であつた。そしてその觀る所の醜い世相に對しても、痛ましい人生に對しても、何の同情も加へる所はなかつた。悲慘なる死の肉迫も彼に在つては逐に避くべからざる運命であつたのである。醜い人生の相を見つめては、あさましい獸性の呪はしさを冷かに皮肉な態度で微笑しながら眺めてゐるに過ぎなかつた。彼にあつては人生は只色と慾と金とのからみ合つた本能の生活に過ぎないものであつた。

近松と人生　けれども近松に在りては、同じ現實の世相に興味を見出すにしても、そこに飽くまで溫かさがあり、潤ひがあり、情味があり、柔かさがあつた。鬪爭も衝突も性慾も姦淫も憎惡も怨恨も嫉妬も、凡てが呪はし

い醜い世相ではあるが、何れもが未だ文化の過渡期にある人間生活に免れ難い哀むべき本能の姿である。凡ては最高文化生活に到達せんとする道程に於ける已むを得ない因果である。性善なる人間が、其根柢に於て之を肯定して敢てするのではなくて、此呪ふべき現象を脫却せんとし、その脫却の必要を是認しながらも、樣々な本能の誘惑に妨げられて、知らず知らず已むなく之が虜にされてしまふのである。痛ましくも憐むべきは文化の道程にある人間の無智である。弱きものは人間である、如何ともすべからざるものは因果である因緣である。そこへ嚴めしい力を以て君臨するものは義理である。道義や法律や、有ゆる傳統や、家庭や社會や環境や、此等は義理の名に包括すべきものである。享樂の奔馬に驅られた弱き人間は、忽ち此義理の力に壓服されて、死の淵に飛込まねばならなくなるのである。近松はかうした人々に對して、同情の淚をそそがないではゐられないと同時に、その死の前の瞬間に於ても、最善の現實生活を營むことによつて、來るべき、よりよき世界に再生すべきことを暗示し、安心して理想の世界の再生疑ひなきことを物語つて、希望と光明に向つて進むべきを說かないではゐられなかつたのである。

兩者の比較　かくして西鶴が人生を本能滿足の爲の一種の劇場であると見たに反して、近松は人生を以て、義理と本能とのからみ合つた因果の世界であり、理想生活を求めてやまぬ宗敎的道場と見たのである。そして西鶴が現實を客觀し傍觀して、その眞を摑んで、悲痛なる世相を冷かに嘲笑的に描くことに滿足したに反して、近松は決してそれに飽足らなかつた。痛ましい慘めな醜い人生の姿を見て、それに惱み、苦み、泣いて悶えてゐる者に接すると、それを慰め、それに同情し、更に一步を進めて之に解脫をさへ勸めないではゐられなかつた。西鶴は享樂の底には悲哀悲觀の影がつきまとふことを見て、それを描き出したに過ぎないが、近松は歡樂を讃美すると同時に、その底に蟠る哀愁と苦惱の姿を見て、泣きながら諦めを說いた。之を因果と諦め、悟を開くことによつて、新なる光明と希望の世界が現はれることを暗示した。西鶴が現實を只現實として見たに反して、近松は現

實を理想化し美化することによつて、一層明るく一層樂しく、輝かしい望あるものとしようとした。だから近松は西鶴と等しく人生の悲痛な醜惡なる姿をも描くと同時に、戀愛の美しさを、人情の美しさを、心中者の心の美しさを、有ゆるものの美しさを捕へて之を讃美し同情し謳歌したのであつた。西鶴が樂天的享樂的でありながら、其人生觀の陰には、悲觀厭世の彩が漂うてゐるに反して、近松の人生觀には同じ厭世的の色調がヴエールをかけてゐながら、何となく大きな諦めと悟りの念が、同情と大慈悲の情と共に根柢に漲つて、其前途には希望と光明とがほの見えてゐる觀がある。それが音樂的諧調と共に彼の作品に對して、一種の快さと明るさとを感ぜしめてゐる所以でもあるのである。つまり近松は、どこまでも生きるに辛い義理を尊ぶが、それにつれて飽くまで人情も深い世でなければならぬ事を望み、さうした世であつてこそ本當の人生だと思つてゐるのだが、西鶴は義理がどうの人情がどうのといつた所で、要するに世の中は色と慾である。矛盾だらけである。辛い辛いといつても、人間はその世に生きてゐる、又生きてゐられるのが人生である。可笑しいのは人間の世である。從つて心中するものなどは馬鹿の骨頂だと思つてゐるのである。處が近松はその死なねばならぬ人物に對して限りなき同情をそそぎかけて、四方八方から絡りついてゐる義理の辛さに對して、人物と共にしみじみと泣いてゐるのである。近松が凡ての人物に同情し同化し泣いたり笑つたりしてゐるのに、西鶴はぼかんとして、にやりにやりと笑つて見てゐるのである。如何にも西鶴の態度は人の惡い皮肉な冷淡なものであるが、近松の人生に對する態度は至つて親切な慈悲深いものである。戀にしても近松のは熱情と暖か味ゆかしみがあるが、西鶴は戀愛を以て只肉慾と見るか遊戲と解するかである。好色と粋とは遊戲の戀から生れて來るのである。西鶴の戀は獸慾でなければ粋か好色かの道樂であり、遊び半分であるが、近松にあつては眞劍であり、命懸けであり、生命そのものなのである。近松は當時の道德に對しても素直に頭を垂れてゐたが、西鶴は聊かふざけ氣味で超然として之に對してゐたのである。だから近松を以て理想主義者といふならば、西鶴は現實主義者官能主義者とでもいふべきである。

比較に好適な作品　西鶴と近松との人生觀社會觀が以上の如く相異るものがあるとして、それが彼等の藝術の上に如何に現はれてゐるかを見ることは一層興味ある事であるが、それに最も都合の好き例として、私は西鶴の『五人女』中の「姿姫路清十郎物語」と「中段に見る暦屋物語」と「戀の山源五兵衞物語」とに對して、近松の『五十年忌歌念佛』と『大經師昔暦』と『薩摩歌』の三篇をとり得ることを喜ばなければならないと思ふ。面白いことには、此兩文豪の扱つた各ゝの三篇は、皆それぞれ同一の材料を取扱つたものでありながら、世相に對する兩者の主觀と客觀とが如何に働いてゐるかを知るに最も便利なものであるからである。それにしても私は先づ此兩者の各篇の構想を比べて見なければならぬ。

源五兵衞物語　西鶴の「戀の山源五兵衞物語」を見ると、時の流行唄にまで歌はれた薩摩の國の好男子源五兵衞は、明暮若道に身をなして中村八十郎に對して命まで捨ててかかつてゐたが、忽然として八十郎が無情の風に誘はれてしまふと、源五は世の中が厭になつて墨染衣を纏ひながら高野山へと志して行く。その途中源五兵衞は代官の息子で十六七なる美少年を見ると、鳥さしに事よせて此少年に近づき、再び忘れがたき契りを結ぶのである。やがて兎も角も高野へと上りはしたものの、此美少年のことが忘れられないで、ろくろく高野の本堂にも近づかず歸途について、少年の家を訪ねて見ると、哀れなるかな、此美少年も數日前に源五の名を呼びつづけて死んだといふのである。源五は僅かの間に二人の少年を失つて、今はつくづくと世をはかなみ、山深く庵を結んで思ひ出の樂に生きてゐると、或夜おまんが美少年に假裝して源五を訪ねて行くのである。おまんは旣に年久しく源五に思ひを寄せて幾度となく彼に艶書を送つたのであるが、一生女を見限ることを誓つた彼は彼女に對して見向きもしないでゐたのである。そのおまんが今、男裝をして積極的に源五に攻め寄つたのである。女色は見限つても、本能の力には打勝つことが出來ず、若道丈けは佛も許し給ふべしとして思ひ切ることが出來なかつた源五は、もだもだとして遂におまんの捕虜となつてしまふのである。そして二人は慘めな樣で生活の道にもがいてゐ

る間に、おまんの實家では遂に二人を許して家を繼がせた。家には殆んど遣ひ路がわからぬほどの富があつたといふのである。文章は輕妙至極のものながら、構想は甚だ簡單なものである。

薩摩歌の構想　之に比べると近松の『薩摩歌』の構想は實に複雜を極めてゐる。源五兵衞はもと武家に生れたが、末子なるが故に是非なくある寺の後住となるべく修業中、富豪である晒布屋琉球屋の娘おまんといふ筑紫一番の娘と戀に陷り、禁を犯した罪によつてお尋ね者となるや、十九の時出奔して京に出で、身を下郎にして草履取となつて、ある武家に奉公をした。その家の姉娘を小萬といつた。おまんとよく似た名である。小萬はまだ見たこともない中、八年前に死んだと噂されてゐる許婚の三五兵衞といふ男にあこがれてゐる。源五兵衞に似た名の三五兵衞は、親の敵を討つべく、密に死んだことにして故郷を立出で、林といふ姓を名乘り、女裝をして、小萬の侍女となつてゐる。小萬は林を男であるらしいとは怪みながら、夢にもそれが三五兵衞だとは知らぬ。

淨瑠璃は小萬が源五を傭入れることから始るのであるが、丁度男戀しい小萬は源五を草履取りに傭入れた夜、彼を自分の寢室に導入れて、身の上話を聞いたり、自分の經歷を語つたりする中に、三五兵衞の林は嫉妬から正體を暴露して、源五を斬りつけようとするが、源五の其夜の相手の女は、實は側に居た侍女のお蘭であつたと分ると同時に、三五兵衞は自分がつけ狙ふ仇の居所を敎へられ、却つて源五から恩を受けることになる。源五兵衞は草履取にも失敗すると一旦歸國し、事介と名をかへて、再びおまんの家に出入して忍び逢つてゐる。おまんの母の十三年忌の日である、彼女の繼母は結納に目がくれて、おまんの望に反して何者とも分らぬ男への緣を結んでしまふ。偶〻おまんの家へ、例の源五と京で一夜を契つたお蘭が訪ねて來る。おまんは嫉けて刄傷沙汰まで起して大騷ぎとなるのである。やがてお蘭には微塵も源五を誘惑する意のないことが分るが、兎も角も繼母は、折柄來てゐた事介を見つけて擲き出してしまふ。おまんも密にあとを追うて行く。お蘭はおまんの忍び出るのを助ける。坊の津に逃げた事介の後を追かけたおまんが、不幸な夢物語などをしてゐる處へ、繼母が更に追かけて來

ておまんを連れ歸らうとする。事介の源五は今は武士氣質を出して、繼母を斬らうとして誤つておまんに斬りつけ、當惑して自分も腹を斬つた處へ、源五兵衞に恩を受け、首尾よく敵を討ち、小萬と夫婦になつた三五兵衞は、夫婦づれで訪ねて來て恩を謝する。そして密におまんに婚約した人物といふのは自分であり、それが要するにおまん源五を立派に夫婦にせんが爲に、先づおまんを他へ嫁がしめられることないやうにとの一つのトリックであつたことを自白し、源五兵衞の性急に過ぎたことを惜みつつ、長崎の名醫の力によりて全快せしめるといふことになつてゐる。

構想の複雜にして興味津々たるものあることは到底西鶴の及ぶ所ではない。西鶴のお夏清十郎の構想はおまん源五兵衞に比べると遙に複雜になつてゐる。

西鶴のお夏　『五人女』の卷頭に見る「姿姫路清十郎物語」では、清十郎は室津の酒造家和泉清左衞門の息子である。榮えて萬に不足なき家に生れ、業平にも優つた好男子の彼は、十四の秋から色道に身をなし、室津の遊女八十七人誰一人遇はぬはないといふ風で、ある時心中の間際を見つけられ、お詫にとあつて、遂に十九歳の時强ひて出家させられることとなつた。やがて彼は寺を忍び出て姫路の但馬屋九右衞門の家に奉公の身となつた。但馬屋には丁度十六歳の美人お夏がゐた。彼女はまた男の色を好んで容易に嫁入りをしなかつた。二人の間には忽ち火が燃えついた。それを怪しんだ兄嫁は警戒の眼を見張つてゐた。或時一家中が春の野遊びに出た。清十郎は初めから企んで獅子舞ひをやとうて舞はせた。一同が夢中になつてそれを見物してゐる間に、お夏と清十郎は巧に姉の目をぬすんで始めて思ひを遂げることが出來た。やがて清十郎はお夏を盜んで大阪に出奔せんとして飾磨津から船に乘つたが、乘合の中に狀箱を忘れた飛脚があり、その爲一旦出た船が逆戻りした時、二人は追手に探し出されて引分けられた。折節但馬屋の金戸棚にあつた小判七百兩の行衞が不明になり、その嫌疑が清十郎にかけられ、全く無實の罪ながら云ひ分けが立たないで、清十郎は遂に殺されてしまつた。お夏は狂亂になつて自

殺せんとしたが、止められて尼となり後を弔つたことになつてゐる。

近松のお夏 近松の『五十年忌歌念佛』に於ては、清十郎は和泉國の百姓佐治右衛門の息子にて、姫路の米問屋但馬屋九右衛門の手代となり、お夏と契つてゐる間に、お夏の結婚話がもち上る。清十郎はお夏との間を知つてゐる朋輩勘十郎から、弱點につけ込まれて七十兩の金を無心される。それは勘十郎が鹽商ひに手を出しての穴うめをせんが爲である。清十郎は已むなくその金をお夏から借りて與へんとする折柄、勘十郎は清十郎の父親をだまし、お夏が他へ嫁入りすることに故障を申出させてそれを延引せしめ、折角大阪へ註文したお夏の嫁入道具の引取り方をわざと遲らし、暫時道具の代金を横領して密に自分の損金穴埋に流用し、道具の遲れるのを表面は清十郎父子の陰謀によることとして、清十郎を但馬屋から逐出させる。清十郎は憤然として勘十郎を殺さんとし、間違つて下手代の源十郎を殺す。清十郎は卽ち身を隱して逃げ廻るのであるが、遂に捕へられて處刑されようとする時、お夏から借りた煙管で咽をついて自害する。折柄清十郎の父親の訴によつて、勘十郎の罪が暴露する。清十郎は卽ち死を早まり過ぎたことになるのであるが、狂亂のお夏は死なうとするのを宥められて、墨染衣を着て、清十郎の後を弔ふべく修行に立つのである。

以上二つの筋丈け見ても西鶴と近松の行き方の差は可成に明かに分るのであるが、其人生觀までもまざまざと見る事の出來るのはおさん茂兵衛を扱つたものである。

西鶴のおさん 西鶴の「暦屋物語」では、大經師の主人は或時若き妻おさんに別れて江戸へ行つた。留守の用事の爲にと、おさんの里に長く使つてゐた正直者の茂右衛門が遣された。彼は冬季の養生の爲にと、或日灸をすることになつた。女中のおりんがその世話をしたがもとで、いつか茂右衛門を思ひ初めた。おりんは卽ち手紙をやつて心を打あけたいと思ひながら、不幸にして字が書けない、已むなく拙い字を書く久七に代筆を賴むと、久七は先づ自分になびけといふ。是非なく日數を經ておさんに代筆を賴んだ。そして折を見て手紙を茂右衛門に手

渡したが、茂右衛門は冗談半分の手紙を返した。おさんはおりんに氣の毒に感じて、再び細々と代筆してやつた。愈〻五月十四日に忍んで遇はうといふ返事が來た。おさんも他の召使共も、それでは其夜の慰みに、茂右衛門がおりんの床へ忍んだ時に、聲限り笑つてやらう、なぶつてやらうといふ事になつて、一同用意して待つてゐた。おさんは戲れにおりんに成り代つて、おりんの木綿着まで借りて彼女の床にかがんで待つてゐた。おさんの聲を合圖に一同笑ひ出さうといふのである。處がおりんもおさんも、一同も何時かぐつすり寢込んでしまつた。茂右衛門はおりんと思ひ込んで、おさんと契つた。おさんは夢がさめて驚いたが、茂右衛門が來た時に氣付かなかつた事が「恥かしく成つて、よもや此事人に知れざる事あらじ、此上は身を捨て命かぎりに名を立て、茂右衛門を死出の旅路の道づれと、なをやめがたく、心底申きかせければ、茂右衛門思ひの外なるおもはく違ひ、乘りかかつたる馬はあれど、君を思へば夜毎に通ひ、人の咎めも顧みず、外なる事に身をやつし」遂に石山寺に參詣して、死なうとしたが、茂右衛門の謀によりて、二人は死んだ風に見せ、書置をのこし、人を傭うて代つて水に入らせ、自分達は密に山を越えて柏原に逃げ、茂右衛門の叔母の家に隱れようとした。ところが叔母はおさんの姿を怪んだので、彼は彼女を妹であり、御所勤めがいやさに靜かな田舍を求めて來たといふと、それでは自分の息子の嫁にと叔母から懇望され、頗る閉口したのであるが、ままよと婚約することによつて相手に油斷させ、密かに逃出して丹後の切戸に身を隱した。そしてどうせ塵の世ぢやと、捨鉢になつて悔むことなく、不義の樂みに耽つた。一日茂右衛門は都の樣子が知り度くなつて、忍んで大經師の前に行つて樣子を立聞してゐると、他の手代共は、自分のことを惡口したり羨んだりしてゐる。やがて四條河原に行つて見ると歌舞伎芝居が興行中である。小さくなつて見てゐると、人の娘を盜む所を演じてゐる、それでさへ頗る氣味の惡い處へ、前の方を見ると大經師の主人がゐる。彼は魂消えて地獄の上を一足飛びする程汗をかいて丹後に歸つた。折節丹後の栗商人が京へ出ての話から、二人の生きてゐることがばれて、姦夫姦婦は忽ち捕へられて、首を討たれ、仲介の勞をとつたおりんとい

ふ女も同罪にとはれたといふのである。始め手代等が澤山ゐるのに、更に茂右衛門が此家へ遣されたのにも無理があるし、彼が床へ忍んで行つたのをおさんが知らなかつたといふのも變だし、よしそれが許されるにしても、手代や女中などがからかはうと待受けるとか、おさんがおりんに代つて床の中に待つてゐるといふ事や、それをおりんが知らずに寢込むといふことなど、脚色に於ては色々な無理が目立つが、近松の『大經師昔暦』では、それが後から出來た丈けに、流石に此等の不自然が大分に取除かれてゐる。

近松のおさん　『昔暦』の大經師以春はおさんといふ美しい妻をもつてゐながら、美人の女中お玉を戀して毎夜のやうに彼女の寢所に忍んで口説くのであるが、お玉はなかなかに堅い女で、寧ろ番頭の茂兵衛に心を寄せて彼を口説くのである。處が茂兵衛も亦女嫌ひといはれる程に、お玉に對して無情な態度をとつてゐる。今一人の番頭助右衛門は、茂兵衛と反對にお玉に振られながらも頻りに云ひ寄つてゐる。偶〻おさんは親の家から僅か一貫目の調達を申込まれる。此處でおさんが此金の調達を、良人の以春に持出せば問題はないのであるが、親の肩身が狹くなるといふやうな考から、此問題を茂兵衛に打明けるのである。前から彼女は彼に對して好感を有つてゐる上に、何事も分りのいい茂兵衛は、譯なくそれを承諾するのである。平生主人の印形を、同家の番頭として預つてゐる上に、僅か二十日間の融通とあらば、自分さへ責任を負へば、何でもないからと、文言は後から記入することにして、茂兵衛は先づ主人の印形を取出して白紙に押すのであるが、ふとそれを見たのは助右衛門である。助右衛門は之を見るなり、お玉に對する嫉妬から主人の以春に告げて、茂兵衛は主人を責らうとしてるのだと讒した。主人以春は先づ之に對する辯解を要求するが、茂兵衛が事實を告白することが出來ないで困つてゐるのを見ると、平常からつれない茂兵衛に對して恩を着せるのは此處ぞと思つて、お玉はその罪を身に引受けるのである。伯父の賴みを受けて、自分が茂兵衛に融通を賴んだがもとで、茂兵衛が斯かる行爲を敢てしたのだとお玉は辯解したのである。おさんは虎口を逃れた心地がして、お玉に對して有難くてならない。一時の急を救はれ

た茂兵衛もお玉に對して非常に恩を感ずる。兎も角もおさんと茂兵衛とはほつとするが、お玉に心を寄せてゐながら思ひを容れられぬことを恨んでゐる以春の憤りには却つて油が注がれるのである。卽ちお玉が自分に靡かないのは、確に彼女が茂兵衛に心を寄せてゐるからに違ひないと以春は思つた。勿論それには助右衛門の告口も與つて力があつた。以春は怒つて茂兵衛を隣の空屋に禁錮した。以春の事や茂兵衛の事など、一切の事情をお玉から聞いたおさんは、感謝と嫉妬から、此夜こそつくづく良人の以春を懲しめてやらう、浮氣をたしなめてやらうと思つて、お玉に賴んで寢床を取代へて貰つて、以春の忍んで來るのを待つてゐた。感謝の念で一杯の茂兵衛も、此夜こそお玉に遇つて思ひを遂げさせてやらうと、密かにお玉の常の寢所に忍んだ。けれども是處にはおさんが代つて寢てゐた。おさんは茂兵衛を良人と思つた。茂兵衛は女をお玉と思つた。やがて以春が歸つて來た時、二人は互に人違ひなるに驚いた。二人は已むなく一時都落をした。

京の郊外岡崎村に、太平記の講釋をしながら細い煙を立ててゐるのはお玉の伯父赤松梅龍である。おさん茂兵衛の不義の媒をしたといふ疑ひで、お玉は請人梅龍の家へ助右衛門によつて送られて來る。よし、おさん茂兵衛が眞の間男でないにしても、駈落したことが事實とすれば、二人が逃れて來ても却つてつれなくあたつて、二人の罪を輕むべしだと梅龍はお玉にさとしてゐる。駈落しなければならなくなつたおさんと茂兵衛は、梅龍の家に立寄らんとして、梅龍の話を聞いて思煩つてゐる時、おさんの親夫婦が側を通り合せるが、世間への義理で、どうすることも出來ず、黑谷の和尙から借りた一貫目の銀を二人に與へるともなく與へて、落行く二人の後影を涙ながらに見送るのである。

丹波まで落ちのびた二人は、互に心にもなき罪を後悔し、おさんは素より茂兵衛も共に以春に對する心は微塵も濁らず、寧ろおさん兩親への孝行と思つて、死ぬべき身を生きながらへてゐながら、二人がかうなつたは、計劃的でもなければ戀からでもなく、只因果であるとして泣くのである。その中に家主の助作が訴へる。助作は助

右衛門の從兄弟であつたのである。二人は愈〻捕はれの身となる。そこへ例の梅龍はお玉の首を討つてかけつける、そしておさん茂兵衛に不義はなく、「此玉がよしなき言葉を聞ちがへ嫉妬の心餘つて、聞ちがひの誤りにて、思はず不義の虚名をとる。せんずる所玉めが口からなすわざ、科は一人、即ち玉が首討つて參るからは兩人の命お助け下さるべし」といふ。けれども證人たるべきお玉の首を梅龍が斬つたことは如何にも早過ぎて、おさん茂兵衛は遂に罪人と定められ、粟田口へと引かれてゆく。おさんの親二人は罪ある二人に代らんことを願ふが許されない。そこへ黑谷の東岸和尚はかけつけて、二人の罪を助けたと呼びながら、彼等に向つて衣をなげかける。そして二人の命を下さらば之れ現世を助かる衣の功德、若罪に沈んでも弟子にすれば未來は助かる、之も衣の德、さあ助けたと呼べば、諸人も感じ合ひ、おさんの親夫婦の悦も盡きぬといふのである。

西鶴の人物　これまで述べたおまん源五兵衛といひ、お夏清十郎といひ、おさん茂兵衛といひ、西鶴の小説に現はれた彼等は、只情意の赴くが儘に活躍して、本能の飽滿を求めて已まぬ元祿時代の人間として、極めて露骨に大膽に描き出されてゐる丈けである。西鶴の描き出した人間は如何にも素の儘である、飾らない剝き出しの人間である。お化粧をしてゐない正味の人間である。性慾の本能に驅られ、淺ましく忌はしい生活をつづけて、運命に弄ばゆれく痛ましい醜い人間の姿は、彼の才筆によつて如何にも鋭く描き出されてゐるのである。けれども其の描き方は如何にも冷かな素直な客觀的なものではあるが、其底には悲觀的厭世的絕望的な影がひそんでゐるが如き感がつきまとふのである。人間の淺ましい醜い姿は此通りだと云つてゐる丈けでありながら、之を是認し讚美してゐるでもなければ、そこに光明と希望を認めて之を肯定してゐるでもなく、寧ろ只呆れて皮肉な眼で見てゐるのみでなく、更に一歩を進めて、困つたものだ、どうにも仕方がないが情けないことだ、呆れたものだが厭なことだといつてゐる樣である。或はおさん茂右衛門の如くに、現實に對して强い執着を示し、力强い生命の進展を求めてゐる姿を認めることは出來るが、それは只本能の追求丈けであつて、その上に一歩も出てゐないの

である。

理想化された近松の人物　ところが近松は現實の世界に見た世相を其儘に描かうとしなかつた。一度び自らの主觀を通し、理想を通して再現したのである。だから此處にあげた三つの淨瑠璃に於ける有ゆる人物も亦、悉く彼の理想を通して美化され理想化されお化粧を施されてゐるのである。おさん茂兵衞にしても只本能に弄ばれ性慾に驅られた儘の人間ではなく、叉助右衞門にしても、勘十郎にしても、『薩摩歌』のおまんの繼母にしても、惡人らしく見えて決して徹底した惡人ではないのである。殊にお蘭の如きに至つては近松の理想によりて餘りに美化されてゐる女である。彼等は醜い心を持つてゐても、一面に於て皆善人であり美しい心をもつてゐるのである。此點からいふと近松の淨瑠璃に於ては、如何なる惡人でも皆生ぬるい惡人であるのである。かうして近松は惡人に對しても罪人に對しても、深い同情を以て之を取扱ひ其罪でも惡い行でも、皆其心から本質的に現はれたのでなくて、さうしなければならぬやうな因緣に置かれたから犯したのであるとし、凡てを因果の然らしむる所であると見てゐるのである。だからおさん茂兵衞が不義を犯したのも、犯さうと思つて犯したのでなくて、誤りの爲に、不注意の爲に已むを得ずして氣の毒な運命に陷つたのだと見てゐるのである。而も西鶴にありては、茂右衞門をなぶりからかはうとして起つた過失が原因であり、そこに冗談氣味いたづら氣味享樂氣分が豐かであるが、近松のおさんの過失は、さうしたふざけたものでなくて、夫以春の不心得を咎め浮氣をたしなめようとしての無謀な企てからの過失であつて、不注意ではあるが眞面目な心持から起つた過失なのである。從つて近松は梅龍の力によつてその罪を救はうとしても出來ぬと見ると、已むを得ない罪人として二人を刑場に導きながら、猶ほ和尙により衣の德により、宗敎の力によつて二人を救はうとさへしてゐるのである。淺ましい人間が運命によつて亡びて行くのだと見て、只知らぬ顏をしてゐる西鶴よりも、遙に同情深い大きな慈悲の力を以て、憐むべき醜い淺ましい人間を救ひ上げようとしてゐるのである。同じ心中するものに對しても、只心中するのを冷かに見

てゐないで、已むなく哀れにも心中することとなつた者を心から憐みながら、成佛疑ひないから安心して死んでゆくがいいと慰めつつ、懇ろに極樂に導びかうとしてゐるのである。其處に溫か味があり、同情があふれてゐて、如何にも懷かしさと親しみが感じられ、從つて彼の悲劇に接しながらも、なほ光明と希望とに包まれてゐるが如くにさへ思はせられるのである。

性的描寫　なほ性的描寫の點に就て一言すれば、西鶴はあくまで徹底的である。宛ら近代自然主義と同一ではないかと思はれる程、平然として徹底的な態度ですましこんで筆をとつてゐる。一般讀者を喜ばさうとか、それに媚びようとするやうな不純な動機や意志は微塵もなくして、只率直に目に映じ心に觀た時代人を書いてゐるのである。だから隨分風儀を亂るやうな露骨な描寫もすましこんでやつてゐるのである。之に反して近松の性に關した文字は如何にも遊戲的であり惡ふざけである。必要もない處に、わざわざ之を挾んで讀者をくすぐつたり笑はさうとしたりしてゐるのである。その文句こそ極めて巧妙にして、一寸見ると卑陋とは氣づかぬ位であつても、よく見ると、如何にも低級な大衆に媚びるやうな態度から出てゐることが目につく程、屢ゝ性的滑稽が濫用されてゐるのである。

結論　之を要するに西鶴の浮世草子を讀んでは、其輕妙なる才筆と鋭い觀察とに引つけられ、現實主義と官能本位の基調に立つた力强い文章に心を奪はれないではゐられないが、之に反して近松の淨瑠璃に接する時には、先づその博學にして盡くる處なき美麗なる詞藻と、流暢にして情味たつぷりな音樂的な妙筆とに驚かされ、更に愈ゝその博大にして何ものをも包まざればおかない程の、宏寬なる慈悲心に溢れた理想主義的態度に陶醉せしめられないでは已まないのである。處が『文學に現はれたる我國民思想の研究』の著者は此兩者を比較していつてゐる――「同じ市井の出來事を題材としたもので、近松に今人の同感を惹き難い點が多いに反して、西鶴の妙趣は何人にも容易く理解せられる。西鶴は人間として普遍なる本能に向つて其鋭い眼を放つてゐるからである。種

い、ただ人生の根本問題に接觸してゐるといふのである」と。成程西鶴に對する此著者の批評は或る程度まで正しいかも知れない。色と慾との問題は人生の根本問題に觸れてゐるからである。けれども其近松に對する觀察は甚だ不充分である。何となれば、私からいふと近松は此人生を只冷かに見てゐるのでもなければ、それで滿足してゐるのでもなく、そこに大なる不滿を感じ物足らなさを覺え、卽ち美の藝術を描き愛の宗敎を語り、慈悲の理想を說いて、常によりよき世界の到來を望んで止まない、理想主義に立つて筆を執つてゐるからである。成る程近松の描いた時代は元祿時代であり、思想は元祿の思想である。だから其說く所の思想に飽たらぬものがあり、描いた處に今日と異るものは隨分澤山あるのである。けれども彼が說く所の美の藝術や大慈悲の理想や、これ等は人類の存する限り永遠不變なるべきものである。此理想に立つてよく此藝術美を描き得てゐるが爲に彼の藝術は永遠に光輝を放ち、飽くまで硏究の價値が多分にあるのである。彼の藝術に同感出來ない點があり物足らない點があるとしても、それには時代の罪も多分に存するのである。それだからといつて西鶴にのみ心を奪はれて、近松を忘れんとするならば、それは近松を眞に理解してゐるもののことではないのである。兎もあれ現實主義の西鶴と理想主義の近松との兩者が、丁度人生觀に於ても藝術觀に於ても全く正反對の極點に立つてゐる處に、吾等の硏究の興味は一層にそそられるものがあると思ふ。蓋し西鶴にゾラやモオパサンの趣があるとするならば、近松には寧ろトルストイの人道主義に似たものがあるからである。尙試に近松に小說を書かせて見たら、よく西鶴と匹敵し得たらうかといふと、近松には小說家たり得る觀察力と筆致とが缺けてゐたと同樣に、西鶴には劇的構想の才能や淨瑠璃に必要な情趣と之に伴ふ豐麗な妙筆の持合せがなかつた。それが近松が小說を書かず西鶴が淨瑠璃の創作に進まなかつた所以である。それに就ては西鶴の淨瑠璃だとされてゐる『暦』の一篇と、近松が之と同時に發表した『賢女手習幷新暦』の一篇とを比較することが面白いことであると思ふ。

近松の藝術と藝術觀

近松は二十歳前後から七十二歳に至るまで五十年の間に、隨分澤山の歌舞伎脚本と淨瑠璃とを書いた。ところで抑〻それは誰の爲に書き、如何なる目的で書き、如何なる態度で書き、如何に巧に、如何なる仕組や結構で、如何なる材料を以て書いたのであつたらうか。之を知ることはやがて彼の藝術と藝術觀を知ることである。

民衆對象の藝術　第一に吾々が彼の作品に接して氣のつくことは、近松が最初から筆を執るに方つて、あくまで民衆、大衆を對象としてかかつてゐることである。どうしてさういふことがいへるであらうか。勿論それには種々の理由をあげることが出來るが、先づ第一には、大衆に向くやうに色々な方面から題材が取られてゐるといふことを擧げねばならぬ。蓋し當時上流階級乃至支配階級たる貴族や武士の間に、娛樂として最も重んぜられたものは、まだ謠曲であつたが、それは殆んど平民の近づくことを許されぬものであつた。年々一二回を限つて平民にも能樂觀覽の機會が與へられはしたが、それは平民の間でも、選ばれたるもののみ近接し得るに過ぎず、民衆一般が心を打込み得る物としては平曲は最早力ないものであつた。幸若舞曲も旣に平民の興味ではなかつた。歌舞伎も未だ甚だ幼稚なもので、一般大衆の心を引つけるに足るものではなかつた。歌舞伎と大凡前後して起つた淨瑠璃は、卽ち農商工階級向の娛樂として次第に重きをなしてゐたのであるが、それでも古淨瑠璃の時代に於ては、其取材の範圍が未だ謠曲、平曲、幸若舞曲、其他說經祭文等の語り物を出ること多くはなかつた。處が近松に至つて其取材の範圍は甚だ廣範なものとなつたのである。彼の愛用した硯の蓋に記されてあつたといふ取〻

凡近₂而義完₂勸懲₁の語が示すが如く、これ迄の古淨瑠璃が進んだ方面は勿論、平民社會の日常生活に於ける社會雜事から、殆んどこれまで手を觸れられなかつた遊廓內に於ける性的生活にまでも及んで、近松は甚だ自由なる取材を行つたのである。之は一つには確に彼が對象としてゐる一般民衆の興味を引かんが爲でもあつたのである。次に近松は時代物の名に總括されてゐる歷史的の物を書くに方つても、決して立派な歷史を書くやうな積りはなかつた。如何なる傳說でも口碑でも、面白くさへあれば、何でも自由に取入れることを忘れなかつた。時代が滅茶苦茶に狂つてゐようが、讀者が頭の中を引搔き廻されたやうな氣のするほど、飛んでもない人物が、飛んでもない時に、飛んでもない所に出ることさへ平氣でやらかした。それは只大衆を喜ばす爲であつたのである。只作品を面白くするといふことの爲に、識者であつたら腹の立つやうなことをも、近松は大衆の爲には、平氣で、圖々しくわざとやつたのである。そして近松はそれを狂言綺語だといつてすましてゐるのである。頭のない大衆にはそれが僞であるか本當であるかも分らないで、只面白かつたのである。時にはそこに行はれてゐる時代錯誤に對して、大衆は少からぬ滑稽味さへ感じたりしたのである。それに堅苦しい歷史を讀むよりも、過去に於ける樣々な歷史的物語が、平易に面白可笑しく傳へられるといふことは、大衆の興味としては此上もないものであつたのである。更にもつともつと面白いことは、歷史上の人物として一般大衆に考へられてゐるものが、近松當時の事件にあてはめられたり、當時の事件が何百年もの昔の事件であるが如く脚色されてゐたりしたことである。例へば『碁盤太平記』にしたところで、實は二三年前にあつた事が、其儘では芝居として興行を許されなかつたので、近松は之を鎌倉時代の事件ででもあつたやうに脚色し、昔の人物の名を借りて來たり、いい加減な名前をこしらへたりして書いてゐるのであるが、見物で見ると、昔の名前で出て來るから、本當に昔の人物が、昔の事件を引起すのかと思つて見てゐると、實際は自分達の時代の武士、而もまるで近松流に町人化された武士が出て來て、眼の前にあつた事件をやつて見せるのである。これがまたあくまで大衆の興味をねらつてやつた事で、大

に大衆の心を引いたのである。

更にまた近松は、その創作動機の混亂を起してはゐないかと思はれる程、不純な表現を屢〻やつてゐるのである。その一つは、何れの作品でも、どこにか必ずといつてもよいほど、歌舞伎の行き方を取り入れて、淨瑠璃にも道化役を使用してゐることで、やや不自然の感を起さしめるまでに、悲劇の眞最中に於ても、道化味滑稽味を出してゐるのである。他の一つはこれにもまして滑稽味を生ぜしめんとして、動もすれば卑猥の感を誘ひはせぬかと怪まれるまでに、可成りに際どい性的の語句が到る處に取入れられてゐることである。いふまでもなく、近松は之によつて時代趣味たる情感的氣分を發揮し、かくして大衆を喜ばさうとしたのであつて、餘りに商賣氣が多過ぎはしないかと思はれるほど、興行政策の上から、大衆に向くやうにといふことを考へてゐたのである。其他近松は其學識と文才とにまかせて、隨分むづかしい語句を用ひ、難解な表現をしてゐることもあるが、これまでの先行藝術に比べて、遙に面白い雅俗混淆の妙文を用ひ、之によつて敍述の新味を見せると同時に、知識階級をも眼中におくと共に、大衆にも分り易いといふことを心懸け、（時とすると大衆に分りさうもないことを大いに書いてはゐるが）殊に時代物に於ては、女子供の好む所のからくり仕掛や手妻を用ひて、因果應報の妙理を說いたり、巧に儒教思想を織込んだり、或は「侍とても尊からず、町人とても賤しからず尊いものは此胸一つ」とか、或は「刀差すか差さぬか、侍も町人も客は客」とか、若しくは「形こそ町人心は侍」など、當時としては隨分大衆の心を煽てあげたであらう語句を用ひたりして、一般大衆の爲にといふ大きな意圖の下に筆を執つてゐたことがまざまざと窺はれるのであつて、その新しい自由なデモクラチツクな意圖こそは、吾々の心を力强く打たずにはおかぬものであると思ふ。

娛樂敎化の目的　斯くの如き創作意圖をもつて筆を執つてゐた近松は、淨瑠璃を如何なるものと見てゐたであらうかといふに、彼は淨瑠璃を以て狂言綺語であるとなし、其目的は大衆の娛樂であり、一般の慰みであると見

たのである。それは近松研究に於て見逃すことの出來ない、穗積以貫の著である『難波土產』に明かに見えてゐる所である。以貫は明和六年に七十八歲で死んで居る處から見ると、近松よりは四十歲ばかり若く、近松が七十二歲で死んだ享保九年には三十二歲であつたのである。此點から考へても、以貫が近松の口から聞いて書きつけたといふ『難波土產』の說話といふのは、近松の晚年の話である筈で、從つて、それが近松の數十年に亙る經驗に基いた所であり、相當に價値を置くべきものと思はれるのである。此書の中に近松が著者に問はれて答へてゐる言葉だとして「趣向も此ごとく本の事に似る內に又大まかな所あるが結局藝になりて人の心の慰となる」といふのがある。近松の所謂狂言綺語といひ慰みとなるといふのは、物慾の支配する所の卑賤なる遊びの意でもなければ、哀むべき淺ましい肉慾的の慰みや娛樂の意ではなかつた。心の慰みであり、魂の娛樂であり、人間性の根柢に觸れる高貴なる力であり、人間の精神に美感を與へ休息と歡喜とを供給し、一切の緊縛と不純から靈魂を解放し淨化して、忘我恍惚の境に立たしむる事であつたのである。彼は卽ち其作『自然居士』に於て、居士をして「總じて此自然居士が舞を舞ふたる事なけれども、人を助くる狂言綺語何しに惜み候べし」といはしめてゐる。近松が此處に所謂舞といふのは藝のことである。藝術のことである。狂言淨瑠璃等をさしてゐるのである。近松は其辭世の辭に於て、「…… 知らぬ事なげに口にまかせ筆に走らせ一生を囀りちらし今はの際にいふべく思ふべき眞の一大事は一字半句もなき當惑……」といつてゐるけれどもそれは只彼の謙辭に過ぎないで、彼は確に狂言綺語の遊び能く人を助け、人を導き、人を救ひ得るといふ自信をもつてゐたのである。「何しに惜み候べし」の語句の强いことから考へても明かにさう見て良いと思ふ。更に近松は藝術の第二義的作用としての道義的功果や宗敎的威力を忘れず、『生玉心中』の上の卷に於て、は嘉平次の父をして、

「惣じて狂言淨瑠璃は善惡人の鑑になる。汝は騙の手本にするか、……」

の語を叫ばしめて居る。これは云ふまでもなく近松の意見であつて、淨瑠璃に描き出された事の善惡直ちに見物

なり聴衆の心に訴へて反省を促さないではおかぬことを信じてゐたのである。更に嘗て醫者の弟岡本一抱子が、近松がよしなき淨瑠璃などを作るを誡めたに對して、近松は醫者の仕事は誤あらば人命に係はるが一我らが作る處は狂言綺語にして人の害にならず」と答へたと『假名世說』は傳へてゐる。また彼が硯の蓋に記してゐた義完ニ勸懲一の勸懲の意は云ふ迄もなく勸善懲惡の意であつて、彼は此儒教思想に交ふるに佛教の因果律を以てして常に自由に筆を執つてゐたのである。彼の藝術に於て、善人は屢〻惡人の爲に苦しめられるが、遂には惡人が亡びて善人が返り咲くと同時に、凡ての人々は因緣によりて社會や道德や因襲やの樣々の義理の爲に苦しめられ惱まされるのであるが、最後には人情により愛によつて助けられ救はれるのである。そして遂に現世に於て慰められ救はれる道なきものは、宗教の力により慈悲の力によつて、慰められ、成佛せしめられ、極樂に導かれることによつて、安心立命を得て救濟されるのである。時代物といはず世話物といはず近松の有ゆる人物は、皆かうして大きな愛に抱かれ溫い希望を與へられてゐるのである。聽衆や見物は即ちかうした近松の作品に接して、人物に同情し、共鳴しつつ安心しつつ、泣いたり笑つたり痛快を叫びつつ、魂の慰藉を感じ精神を淨化され、新なる精神力を喚起されて、知らず知らず道義的教化と宗教的救濟を受けるのであつた。

　近松はかくして立派な民衆的娛樂を提供しつつ、一面に於て一種の教化救濟を行つたのであつて、それがまた彼の目的であり理想であつたのである。此意味からは彼は現實的理想主義者であつたのであつて、彼は宗教家が教化の爲に說教し、道德家が德育の爲に道德を說くのとは全く異つた、而も遙に有力な手段である藝術の力により、人間の審美感をかりて、力強い教化を行ひ說法しつつあつたのである。そして彼の作品の何れをとつて見ても、作者が說教をしてゐるとは思はれない程巧妙に材料を具象化し藝術化し、宗教的宣傳を取り扱つた作品を除いては、殆んど其目的さへも容易に摑み難い程甘くそれが仕組まれ脚色されてゐるのであつて、淨化作用を第一義とし、教化作用を第二義とする劇藝術の目的を立派に達し得てゐるといつていいと思ふ。

手腕と技巧　それでは近松は如何にして此目的を達し得たのであらうか、換言すれば彼は其目的を達するが爲に如何に巧妙な手腕と技巧とを用ひたのであつたか。誰しも近松の淨瑠璃を讀んで感ずることは、西鶴の作品とちがつて、凡ての作品に相當な變化と複雜とがあつて、而もその間に全體の統一が大體にとれてゐるといふことである。勿論時代物に於ては變化と複雜はあり餘る程ありながら、統一の點では缺くる所あるものも少くはないが、世話物となると人物と人物、事件と事件、段階と段階などの聯絡、照應も立派にとれてゐて、全體としての締括りが見事なるものが多く、多少の缺陷や物足りなさはあつても、有機的の結構と統一とがどこまでも劇藝術としての條件を充してゐることが肯かれるのである。殊に近松が歌舞伎劇と人形芝居との間に立派な差別を認めて、之を明かに表現し得てゐることは、彼のからくりの應用や、地の文の利用などの點を見ると極めて明瞭に分るのであるが、更に操芝居の表現者が俳優でなくして、非情なる木偶であることを、近松が明かに認識してゐたことによつてそれが一層明かであると思ふ。

卽ち近松は淨瑠璃に於て表現者たる人形を人間的ならしめるには、人間の動作生活を描くべきだと見たのである。而も其動作は單なる手足の運動ではなくして、情感の現はれであり、魂と魂との鬪爭活躍の姿であり、それを魂のない人形にかけて再現し、それが人間の俳優によつて再現されたと同等以上の力をもつてゐなければならぬことを明確に知つてゐたのである。從つて之を能くするには、死んだ樣な文字を徒らに羅列したのでは駄目であることを認識してゐたのである。『難波土産』にいふ——

「近松云ひけるは、惣じて淨瑠璃は人形にかゝるを第一とすれば、外の草紙とちがひて、文句皆働を肝要とする活物なり。殊に歌舞伎の生身の人の藝と芝居の軒を並べてなすわざなるに、正根なき木偶にさまさまの情をもたせて見物の感をとらんとする事なれば、大形にては妙作といふに到り難し」

是に於てか木偶に魂を入れ、それを生けるが如く活動せしむる手段として、敍述的の地の文句から人物の對話

から、一切を生き生きとした、精神のある、息の通つた文とすべきことを信じ、之を情をこめるといふ語をもつて云ひ現はしてゐるのである。

「某わかき時大内の草紙（源氏物語花散里をさす）を見侍る中に、節會の折ふし、雪いたう降りつもりけるに、衞士にあふせて、橘の雪拂はせられければ、傍の松の枝もたははなるが恨めしげに刎ね返りてと書けり、是心なき草木を開眼したる筆勢なり、その故は橘の雪を拂はせらるるを、松がうらやみて、己れと枝を刎ねかへしてたははなる雪を刎落して恨たる景色さながら活て働く心地ならずや、之を手本として、我淨瑠璃の精神をいるる事を悟れり、されば地文句せりふ事はいふに及ばず、道行なんどの風景を述ぶる文句も、情をこむるを肝要とせざれば、必ず感心の薄きものなり、詩人の興象といへるも同事にて、例へば松島宮島の絶景を詩に賦しても、打詠て賞するの情をもたずしては、徒らに畫ける美女を見る如くならん、此故に文句は情をもととすと心得べし。」（難波土産）

情をこめるとは、感情の動きのありありと見えるやうな語句を以て表現するといふことである。例へば『曾根崎心中』のお初の觀音めぐりの場に次のやうな所がある。

「空にまばゆき久方の、光にうつる我影のあれあれ、走れば走るこれこれ又、とまれば止まる振のよしあし見る如く、心もさぞや神佛、……上りやすなすな下りやちよこちよこ、上りつ下りつ谷町筋を、歩み習はず行き習はねば、所體くづをれああ恥しの、もりて裳裾がはらはらはら、はつと返るを打かき合せ、ゆるみし帶を引締め、引締め、しめてまつはれ藤の棚……」

かうした表現を見る時に、成る程自ら人形の動作が見えるやうであり、そこに一種の情調が湧き出てゐることを感じさせられるのである。

近松はかくの如く敍述の地の文の表現に極めて優れた手腕を有し、彼以後の淨瑠璃の作者の何人も、遂に之を模倣することも出來なかつたのであるが、殊に敍景と抒情の綯ひ合せの文に於て著しき技巧を見せてゐるのであ

る。例へば

「無慚やな忠兵衛我さへ浮世忍ぶ身に、梅川が風俗の人の目立つを包み兼ね、借駕籠に日を送り奈良の旅籠屋三輪の茶屋五日三日夜を明し二十日餘りに四十兩、遣ひ果して二分殘る鐘も霞むや初瀬山……」（冥途の飛脚）

「裏門はなし塀高し飛んづ押しつうろつく間に、家内は起る門は叩く前後に目をつく茨垣、ヤア惡人めが拔穴我身に神の御利生と、二人手を組む生死の巷命の境四斗樽に、六道四生ぎつと詰つて動かれず、跡へも先へも酒樽と、共に逆樣さかどんぶりころころ頃は曉の、時は夜明の七つ頭、二つ頭に足四本、胸は一つの酒樽に、あゆむ無明の酒の醉、是ぞ冥途に通ひ樽、契りは偕老同穴と一つ棺に一つ穴、どこぞに埋んで桶の輪かと云はねど、物が云はせたる。」（重帷子）

「引寄せて右手より左手の太腹へ、刺いてはゑぐり拔いては切り、お吉を迎ひの冥途の夜風、はためく門の幟の音煽ちに賣場の火も消えて、庭も心も暗闇に打ちまく油流るる血、踏みのめらかし踏みすべり、身内は血汐の赤面赤鬼、邪見の角を振立てて、お吉が身を裂く劍の山目前油の地獄の苦しみ、軒の菖蒲のさしもげに、千々の病はよくれども、過去の業病遁れ得ぬ、菖蒲刀に置く露の玉も亂れて息絶えたり、日頃のつよき死顔みて、ぞつと我から心も後れ、膝節がたがたがたつく胸をおしさげおしさげ、さげたる鍵を押取つて覗けば蚊帳のうちとけて、寢たる子供の顔付さへ我を睨むと身をふるへば、つれてがらつく鍵の音頭の上に鳴雷の、落ちかかるかと胸にこたへ……」（女殺油地獄）

此等の例を見ても分るやうに、情景を敍述しながら之に人物の心情や境遇を綯ひ合せて、所謂敍景抒情混淆の間に一種の修飾的省略を行ひつつ、聯想によつて情景を複雑ならしむることに於て、近松の手腕は殊に得意なものがあつたのである。これと同時に彼は人物の白の表現に輕妙云ふべからざる手腕をもつてゐたのであるが、これを示すが爲には『夕霧阿波鳴渡』の一節を引用すれば足るであらう。伊左衛門と夕霧とは左近の家へ出かけて行つて、吾子の源之介に出遇つた。夕霧が久し振りに吾子に寄りつくと同時に、伊左も思はず源之介に抱きつかうとすると、子供は彼に向つて呶鳴りつけるのである。

「源之介飛退き「やい駕籠舁め、むさいなりで侍に抱付く慮外者奴」と脇差に手をかくる「アア申々眞平御免なりませ私が悴に丁度御前程なが御座れ共、少さい時から人手に渡し、見度い〱と存ずる折節、お前を見付け如何も堪へられず、心亂れて慮外の段御免遊ばし、あこぎな申事なれど、お侍のお慈悲に父かといふて、私に抱付て下されませ」と額を疊に摺付けて手を合せてぞ泣居たる、「何の己れを父といはふおりや父様にいふて來ふ」と駈け入る所を夕霧抱止め、「是申、乳母が始めての御訴訟賴上る」と泣きければ、「乳母の云やる事ならいふてやろう、父様なら」と抱付くを「おお忝い、父ぢや父ぢや」と嬉し泣き、夕霧も美しく「序に私も母といふて下されかし」「おおいふてやらう是は母様」「おお私が子ぢや」「是は父様」「おれが子ぢや」……

子に對する親の情愛が文字の上に躍如として、まるでその光景を見るやうである。更にやがて源之介が假の父親左近からすてられた時の詞を聞くがいい。

「源之介泣出し「コレ父様母様、おりや駕籠舁の子ではないわいの、傾城の子にはなりともない父様の子ぢやはいの、母様の子ぢやはいの、此處明けてくれ、やい侍共明けをれやい」と泣叫び、玄關の戸をとんとんと叩く楓のわくらはに答ふるものもなかりける……」

源之介の叩く音が何時までも聞え、叫び聲が永久に耳についてるやうであつて、寫實的描寫の輕妙と修辭的表現の巧緻とには感に絶えたものがあるが、凡ては近松の所謂その豐富なる詞句に情をこめることによる筆致と、鋭い觀察力とによつて、それが成功されてゐるのである。蓋し近松の此技巧によつて、古淨瑠璃の無味乾燥な物語から、生々した戲曲的な語り物へと淨瑠璃が進められたのである。

豐富なる詞章語句に情をこめて人形の活動を眼中においてゐた近松は、又一面に於て、淨瑠璃が語り物であり、音曲であることを絶えず注意してゐたのである。凡ての語句は語り易くなければならぬ。語るに調子が良いのみでなく、節廻しの自由になることが忘れられてはならぬ。從つて七五調と限つて、詞の數を揃へる代りに、むし

ろ長くなつたり短くなつたりして、自由なる曲節の流れに任されることが必要である。これが詞の選擇に於て、近松の常に注意する處であつた。從つて彼の語句には、意味の明瞭といふことは幾分犠牲にしても、「てには」は時に省略されることもあれば、緣語やかけ詞、類似音などを盛に取入れて、文章を壓縮し簡潔にし流暢にし語り易くするといふことが努められたのである。彼は『難波土產』に云つて居る。

「文句に「てには」多ければ何となく賤しきものなり、然るに無功なる作者は文句を必ず和歌或は俳諧などの如く心得て、五字七字等の字配りを合さんとする故、おのづと無用の「てには」多くなる也、例へば年もゆかぬ娘をといふべきを、年はもゆかぬ娘をばといふ如くにすること、字わりに係るよりおこりて、自然と詞づらいやしく聞ゆ、されば大やうは文句の長短を揃へて書くべき事なれども、淨瑠璃はもと音曲なれば語る處の長短は節にあり、然るを作者より字くばりをきつしりと詰過れば、却つて口にかからぬ事有物也、この故に我作には此かかはりなき故「てには」おのづから少し。」

要もないことながら「てには」省略の二三の例をあげると、

「治兵衞眼押拭ひ……」(天の網島)
「治兵衞身代いきついての……」(同)
「子供躾けるたよりに……」(重帷子)
「お身も我もま一度大きな悲きかねはならぬ……」(同)

序に緣語や掛詞や類似音をかりての壓縮の一二例をあげて見よう、

「唐の大和の、名筆も、心の底の隈取を得(繪)やは寫さん綺合姫、父上には不興を受け夫は我故犬牢に首玉ならで首綱の斯る(懸る)因果を佛神に祈る其甲斐嵐(有らし)の音に……」(相模入道千疋犬)
「篳篥をひらり鳶(飛び)八丈、京(今日)ちり(散)緬の明日はない夫の命白(知らす)茶裏……」(天網島)
「御酒の機嫌も義(好)輝公、お手に鼓の現つ(打つ)か夢のいびきは……」(津國女夫池)

「北の新地の、料理茶屋、主人なけれど咲く花や（花屋）後家のお龜が請こんで……」（女殺油地獄）

最後の一句の如きは、「主人なけれど咲く花や後家のお龜」といつたのは、例の女やもめに花が咲くの諺をかりたものであることはいふまでもないが、それで此料理屋の繁昌すること花の如しといふ意味と、その屋號を花屋といふ料理屋である意味も明かにしてゐるのである。斯くの如き種々の省略は勿論、白をいつてゐる主人公の名を記述することさへ出來る丈け省略して、自ら想像せしむる筆法を用ひたことは、只ぼんやり讀んだ時には、不明瞭の感がないでもないが、語り物としての立場からは頗る巧妙なことであり、またそれが甚だしく流暢を得ることに効果づけてゐることはいふまでもなからう。

近松の淨瑠璃を見ると人物の態度や詞遣ひが、その生活の高下品格などに相當すべく注意されてゐることも目につくのであるが、これに就ても近松はいつてゐる。

「昔の淨瑠璃は今の祭文同然にて、花も實もなきものなりしを、某出て加賀掾より筑後掾へうつりて作文せしより、文句に心を用る事昔にかはりて一等高く、例へば公家武家より以下、みなそれぞれの格式を分ち、威儀の別よりして詞遣ひまで其うつりを專一とす、此故に同じ武家衆といへども、或は大名或は家老、其他祿の高下に付て、その程々の格をもつて差別をなす、是も讀む人のそれぞれの情によくうつらん事を肝要とする故なり」

此處にも近松が、人物の氣品や風格を明かにして、性格を鮮明に描寫し、あらゆる人物の個性を示す積りであつた用意が略ゞ窺ふことが出來るのであるが、性格描寫といふ點に於ては、近松は遂に餘りに成功することが出來ないで、時代物の人物は概念の結晶に過ぎないと惡評される位までに、殆んど皆同樣の人間であるばかりでなく、世話物に描かれた人物も殆ど類型の域を脱することが出來ぬものが多いのである。例へば老人といへば、『宵庚申』の平右衛門も『冥途の飛脚』の孫右衛門も似た樣な人物であり、『曾根崎心中』の德兵衛も『重井筒』の德兵衛も『冥途の飛脚』の忠兵衛も、『天の網島』の治兵衛も餘りに差別のない弱々しい意氣地ない男であり、

『天の網島』のおさんも、『壽の門松』のお菊も甚だ似てゐれば、『冥途の飛脚』の梅川と、『天の網島』の小春との間にも異つた點よりも似た點を多分に見出すことが出來るといつた風である。此點は彼の淨瑠璃がもともと音樂劇であつて、性格描寫に重きを置くべき一般の戯曲と異るものであるといふことによつて屡ゝ辯護されるのであるが、而もそれが救ふべからざる一つの大きな缺點であることは是非もないことである。

けれども近松が類型的人物を描かざらんと努力してゐたらしいことは、『曾根崎心中』と『生玉心中』とが殆んど同樣な事件と同樣な人物を描いてゐながら、つとめて人物の性格をかへようとしたらしいことによつても知られるのである。卽ち『生玉心中』の中に於て、「扨も巧んだ巧んだ今思ひ當つた、嵐の芝居の曾根崎の狂言が、面白うて再々見るとぬかしたがよう見覺へて……」などといつて、如何にも人物が似てゐることを近松は辯護してゐるのである。

概念的説明の排斥　そして近松は風景でも人物でも凡て之を敍述するに方つて、徒に概念的説明になつてはならぬことを明かに主張してゐるのである。

「例へば松島なんどの風景にても、あゝよき景かなと譽たる時は、一口にて其景象が皆いひ盡されて何の詮なし、其景を譽めんと思はば、其景の樸樣共を、よそながら數々云立ればよき景といはずして、其景の面白さが自ら知るる事なり、此類萬事にわたる事なるべし」(難波土産)

此言は近松が明かに概念的説明的表現を排して述べたものであるが、美の表現に於ては極めて穩當なことであつて、近松にはそれが立派に理解されてゐたのである。だから彼は只徒らに「あはれなり」とか「悲嘆にくれにけり」などといふことを排斥したのである。

「淨瑠璃は憂が肝要なりとて、多くあはれ也なんどいふ文句を書又は語るにも文彌節樣の如くに泣くが如く語る事我作のいき方にはなき事なり、某が憂はみな義理を專らとす、藝のりくぎが義理につまりてあはれなれば、節も文句もきつとし

たる程いよいよあはれなるものなり、この故にあはれをあはれ也といふ時は含蓄の意なふしてけつくその情薄く、あはれ也と云はずして、ひとりあはれなるが肝要なり」（難波土産）

一例を『天の網島』に見る。夫思ひのおさんは治兵衛を殺したくなくて、恥をしのんで治兵衛の戀人小春に切れてくれと哀願するのであるが、この哀願をきいては、小春は義理にも知らぬ顔は出來ず、一身にも命にも代へぬ大事の殿なれど、引かれぬ義理思ひ切る」と答へるのである。その小春が又治兵衛の戀仇であり、小春の嫌な太兵衛に請出されると聞いては、小春は必ず死ぬるに違ひないと思つて、今度はおさんが知らぬ顔をしてはをれぬのである。すぐに治兵衛をして小春を請出さしめ、死の道から女を救はうとするのである。

「手付渡して取止め請出して其後、圍うて置くか内へ入るるにしてから、其方は何と成る事ぞといはれてはつと行當り、アツアさうぢや、ハテ何とせう子供の乳母か、飯炊きか、隱居なりともしませうと、わつと叫び伏沈む、餘りに冥加恐ろしい此治兵衛には親の罰、天の罰佛神の罰は當らずとも女房の罰一つでも將來はようない筈、免してたもれと手を合せ口說き嘆けば勿體ない、それを拜む事かいの手足の爪を放しても、皆夫への奉公……」

子供の乳母となり飯炊きとなるか隱居をするかしても、更に又手足の爪を放しても皆夫への奉公であるといつて、小春を請出させようとするのは、おさんが治兵衛に對して強い愛着を感ずるからばかりではない。小春に對する義理や、妻として夫に盡すべき道義や、人として又世間に對する因襲的義務などの、樣々の義理もそれに加つてから叫んでゐるのである。又さうしてまでも、治兵衛に對して盡さうとするおさんの心を思ふと、流石に治兵衛もづうづうしく構へ込んではゐられないのである。義理にも手を合せて拜まないではゐられない心地になるのである。無智とは云ひながら、時代が生んだおさんの哀れな境地を思ふ時に、流石に何人も同情の涙なしには居られないのである。

又彼の『冥途の飛脚』の父孫右衛門が嘗ては勘當しながらも、罪を犯して捕はれんとするその子の忠兵衛に對

する思ひを察して見るがいい。

「久離切つた親子なれば、善いにつけ悪いにつけ、構はぬ事とは云ひながら、大阪へ養子に往て、利發で器用で身を持つて、身代も仕上げたあの樣な子を、勘當したる孫右衛門は白痴者阿呆者といはれても、其嬉しさはどう有らう。今にも捜し出され、繩かかつて引かる時よい時に勘當して、孫右衛門は出來した、仕合ぢやとほめられても、その悲しさはどう有らう」

義理の爲に、道義の爲に、罪のわが子を表向きかばふことが出來ないながらも、親としての本能の愛にしみじみと泣きくづをれてゐる不變の人情美に對して、誰かよく涙なしに接することが出來るであらう。孫右衛門が義理を思ひ道義を思ひ世間を思うて、罪の子に對して遠慮をすればするほど、吾々は一層の同情を彼等に對して注がないではゐられないのである。

斯くの如き哀れなる世界、憂き事の限りない世界を描き出すに方つて、近松はいつも實事を有の儘に寫さうとし、所謂寫實的態度を取つたのであつたが、近松の所謂有の儘を寫す寫實的態度なるものは、必ずしも近代的意味をもつた嚴正なる純寫實的なものでもなければ、飽くまで徹底的に客觀的自然主義的立場に立つたものでもなくして、理想主義的浪漫主義的傾向を多分に伴ふもので、寧ろ後者を以て前者を蔽うたともいつた方がいいのである。『難波土産』に彼のいふ所は、明かに之を證明して居るのである。

「浄瑠璃の文句みな實事を有の儘にうつす中に、又藝になりて實事になき事あり、近くは女形の口上多く實の女の口上には得云はぬ事多し、是等は又藝といふものにて、實の女の口より得いはぬ事を打出していふ故其實情が現はるるなり、之を實の女の情に本づきて包みたる時は、女の底意なんどが現はれずして、却て慰にならぬ故なり。さるによつて藝といふ所へ氣を付ずして見る時は女に不相應なるうとき詞など多しと誹るべし、然れ共此類は藝也と見るべし。此外敵役の餘りに臆病なる體や、道化樣のおかしみを取る所實事の外藝に見なすべき所多し、此故に之を見る人其斟酌有るべき事也」

藝術は藝なり　彼にあつては藝術は藝である、藝は卽ち自然其儘ではなくて、只自然に似てゐるのである。現實そのまゝでなくて、純一な必要な分子丈けが現實から抽出された所のものである。綺であり綺そら事であるのである。だから現實の女なら只默つて肯いて丈けをるべき所を、默つてゐては、一向藝にもならねば芝居にもならぬから、近松は女に矢鱈と喋らせるのである。時によつては女としては云ひ得ぬことをも喋り出させるのである。現實に於ける普通の場合の如く、男からのみ戀を語り出したのでは、そして女の方で只默つて肯づいてゐた丈では一向に舞臺興味が薄いから、却つて女の方からも、男がするやうに、戀の緒口を切り出させたりするのである。かうして花園の息女は日野資朝を口說きかけ（本朝用文章）、藤戸先陣で有名な時雨は佐々木盛綱を（佐佐木大鑑）、照手姬は兼氏を（當流小栗判官）、芭蕉の前は禁中第一の美男子蟬丸を（蟬丸）といふ風に、何れも女の方から切り出して男を口說くのである。斯くして又痛ましかるべき悲劇の中にも、ひよつこり道化役が飛出して場面の空氣を和げたりすることは、近松の常套手段なのである。

場面場面の小さい部分とか、詞句の遣ひ方などには、寫實的な傾向が見えながら、それが全體を一貫した主義でも主張でもなくして、專ら民衆の魂の慰みになるやうに、大衆が面白可笑がる樣に、そして又知らず知らず敎訓になるやうにと、全體の上から理想主義的の色合が巧にそれに蔽ひかけられてゐるのである。藝の眞實の行き方を論じた彼の有名な問答は、此點を一層明確にしてゐるのである。

「ある人の云、今時の人はよくよく理詰の實らしき事にあらざれば合點せぬ世の中、昔語りにある事に當世請とらぬ事多し、さればこそ歌舞伎の役者なども、兎角其所作が實事に似るを上手とす、立役の家老職は本の家老に似せ、大名は大名に似るを以て第一とす、昔のやうなる子供だましのあじやらけたる事はとらず。」

此寫實尊重論に對して近松は答へて云ふ、

「此論尤のやうなれども藝といふ物の眞實のいき方を知らぬ說なり、藝といふものは實と虛との皮膜の間にあるもの也、

成程今の世實事によくうつすを好む故、家老は眞の家老の身ぶり口上をうつすとはいへ共、さらばとて眞の大名の家老などが、立役の如く顔に紅脂(べに)白粉をぬる事ありや、又眞の家老は顔をかざらぬとて、立役がむしやむしやと髭は生なり、あたまは剝なりに舞臺へ出て、藝をせば慰になるべきや、皮膜の間といふが此なり、虚にして虚にあらず、實にして實にあらず、此間に慰が有たものなり。」

藝術皮膜説　近松は卽ち寫眞に眞の美があるにあらずして、繪畫こそ本當の藝術であることを主張してゐるのである。近代美學の主張する所と、これは全然一致してゐるのであつて、彼の時代に於て此言を斷じ得た慧眼は敬服に價するものがあるのである。彼は更に之を例證していふ、

「此に付てさる御所方の女中一人の戀男ありて、互に情を厚く通はしけるが、女中は金殿の奥深く居給ひて、男は奥方へ參る事もかなはねば朝廷なんどにて御簾のひまより見給ふもたまさかなれば、餘りにあこがれたまひて、其男の形を木像に刻ませ、面體なんども常の人形にかはりて、其男に毫ほどもちがはさず、色艷の彩色はいふに及ばず、毛の穴までをうつさせ、耳鼻の穴も、口の中、齒の數迄、寸分もたがへず作り立てさせたり、誠に其男を傍に置て之を作りたる所、その男と此人形とは、神のあるとなきとの違のみ成しが、かの女中是を近付て見給へば、さりとは生身(いきみ)を直にうつしては、興のさめて、ほろぎたなくこはげの立ものなり、さしもの女中戀もさめて、傍に置給ふもうるさく、やがて捨てられたりとかや、是を思へば生身の通りをすぐにうつさばたとひ楊貴妃なり共あいそのつきる所あるべし、それ故に繪そらごととて、其像をゑがくにも、又木に刻むにも、正眞の形を似する内に、又大まかなる所あるが、結句人の愛する程とはなるなり。趣向も此ごとく、本のことに似る内に、又大まかなる所あるが結句藝になつて人の心の慰みとなる、文句のせりふなども、此心入れて見るべき事多し。」

劇を全く徹底的寫實のみで行かうとすることは其根柢からが誤りである。第一場所と時間との制限に於てからが之を許さぬ事になる。一年半年の出來事を、一時間二時間で舞臺の上に表現しようとすることは非常な誇張で

ある。誇張を取除いて純寫實を徹底せしめようとする時に、演劇は既に存在しなくなるのである。此意味に於て近松の淨瑠璃は、「本の事に似る內に大まかな所」の充滿してゐる藝であるのである。からくりや手妻などを用ひて、神變不思議の奇瑞を現はしたり、因果應報をまのあたりに見せたりして、現實の世にあつて欲しい、あればよい、あるべき筈だと思ふことが、ちやんと望通りに描出されてるのである。痛快だ、胸がせいせいしたと思つて見て恍惚としてゐると、よく考へればそれは嘘である、單なる理想である。全くの嘘かと思ふと本當の事もある、理想に過ぎないのかと思ふと現實の事も澤山ある。自然の寫實そのもののやうに見えて、浪漫的な理想が多分に織込まれてゐる。出鱈目な子供だましばかりかと思ふと、頭の下るやうな眞實もあればお說教もある。堅くるしい敎訓や、他愛のないお談義に過ぎないかと思ふと、釣り込まれてしみじみと泣かされたり腹をかかへて笑はされたりすることがある。それが心地のいい諧調になつて耳から魂の中へ流れ込み、人形を通して目から心の中へ浸み込んで來る。かくして近松の藝術は純寫實でもなければ、理想ばかりでもなく、浪漫主義に立つて寫實主義で書かれたものである。現實的理想主義の態度をもつて書かれたものである。彼の所謂虛實皮膜說は要するに此浪漫的寫實主義乃至現實的理想主義そのものに外ならないのである。

皮膜說主張の根源　ところで近松は如何にして此藝術皮膜說を唱へるに至つたのであらうか。これは抑も彼の獨創に出たものであらうか、或は誰かの說を襲うたものであらうか。此處で此點を考へることは興味もあり又必要なことであるが、之に就ては少くとも三つの點を注意する必要があると思ふ。その一つは藤十郎の藝風とその影響である。由來藤十郎といふ俳優は眞面目な役者であつたらしく、多藝多能といふよりも、何にでも器用な役者といふよりも、忠實な上品な老練な役者であつたやうである。此長所でもあり弱點でもある所が、彼をして眞摯な寫實的の藝風に進ましめたものの如く、嘗て彼が寫實的態度を強調していつた「褒められんと思はば狂言を誠のやうに致したがよし」の一語は、貞享元祿の頃の歌舞伎界を風靡したのであつた。かくて彼の傾城買の寫實

に至つては、比類なき天下一品であり、彼は「傾城買の開山」といはれてゐた程である。『夕霧名殘の正月』の所演以來、藤十郎の爲に幾多の歌舞伎脚本を書いた若い近松は、老練な藤十郎の希望や指圖や要求を容れて、盛に寫實張の歌舞伎脚本を書いた。貞享初めの作である彼の『百夜小町』の如き、其人物は時代的であつても行き方の基調は當代の町人生活を中心とした寫實的のものである。けれども藤十郎が好んで演じた脚本の中に描き出された傾城買の濡れ場なるものも、寫實は寫實であつても、嚴密にいふと、其處にはあり得べからざる不自然とまで思はれる程の、誇張的な滑稽じみた場まで描き出されてゐて、よく見ると矢張實と虛との合の子の如きものであつたのである。藤十郎はいつてゐる。

「傾城買やつし事は、第一至つて大ように及ずながらも、藝にかかると、大名高家の氣ならねばうつらぬものなり、さればとてそれのみに心がけると、えて仔細らしく見ゆるものなり。それにては大やう上品國の守の若殿とは云れず、ひとへに和らかにのつそりと、しかも仔細らしくなく、むつくりとせねば實の和事仕にあらず、雲上と仔細らしきとのわかちが大切なり」

これで見ると、夢幻的浪漫主義本位の歌舞伎劇の上に、寫實主義を盛に取入れた藤十郎も、歌舞伎劇から浪漫主義的誇張を全然取去ることは出來なかつたことが分るのである。それにしても藤十郎の爲に幾多の歌舞伎劇を書いた近松が、藤十郎の影響を多分に受けてゐることは否むことは出來ないであらう。かくして近松は、淨瑠璃の上にも寫實風の描寫や氣分を取入れることの必要と技巧とをいつか學んだであらう。けれどもなほ人形芝居は歌舞伎劇とは根本から異つたものであることを知つてゐた近松は、歌舞伎劇がいくら寫實風になつても、土臺から浪漫的な味の多い人形芝居には、却つて極端な寫實よりも浪漫的な誇張に富んだ寫實の方が釣合がとれることを呑込んでゐたのである。從つて寫實張りの心中物を書いたとしても、その悲劇の眞最中にすら、滑稽じみた場面や詞句を取り入れることを敢てしたのである。かうして藝術創作動機の純一を亂り緊張を破るが如き危險を冒

してまでも、それが大衆の興味を引起し慰みになるやうにと考へてゐたのである。

第二は當時の俳優のいつてゐる言葉である。吉澤あやめは男女優の膝の立て方に關しての議論に關して、『あやめぐさ』に於て、

「理屈ばかりにては歌舞伎にあらず、とかく實と歌舞伎とが半分半分にするがよからん」

といつてゐる。又藤十郎が師事した杉九兵衛は『言ひ置』の百ヶ條の一に於て、「狂言の實は虚より起り、をかしき事は實よりせねば無理あてになるなり」といつてゐる。此等の文に用ひられてゐる言葉は不充分であるが、要するに虚と實との間に、眞の藝が存することをいつてゐるのである。藤十郎の藝風を見、その影響を受けた近松の脚本を思ひ、當時の俳優の此等の言を考へる時に、此時代に於て極端な寫實主義に對し、斯の種の反動的主張が廣く行はれてゐたことは容易に察知することが出來るのであるから、近松が皮膜説を唱へてゐたといふ事も、大して不思議もない事であるといはねばならぬ。けれども近松が色々の經驗や見聞等によつて、所謂「藝といふものは實と虚との皮膜の間にあるもの也」の一句の裡に、近代美學の說く所と同一眞理を纏めあげたといふことは、彼の力に歸せねばならぬと思ふ。

更に又これは彼の人生觀にも自然觀にも由來する處があるものであると思ふ。元來近松といふ人は其性格が頗る圓滿主義の人物で、一方に偏し、一面のみを重んずるといふやうな性質ではなかつたやうである。從つて彼の心眼は常に一點にのみ向けられるといふことはなかつた。眼に見える現實の自然にも興味をもつと同時に、隱れた世界にも心を寄せた。惡人を憎み切ることも出來ねば、善人にも弱點や短所を認めた。因果の免るべからざる惱みに涙を流すと共に、理想の光明を求めることを忘れなかつた。現在の事實に面白味を見出すと同時に古曲の趣味をも解することが出來た。大衆の爲に筆を執ることを目的としながら、貴族階級をも見のがすことなく、通俗的の文辭を用ひながらも、雅文を見すてることはなかつた。町人をもちあげて之に新しい理想を吹込みながら、

武士の精神の長所をも謳歌した。自然界にあつては凡ては調和の存在であり、其調和の間にこそ眞があり美があることを認めた。人間界に於ては理想と現實の融合の間に美があり、其對立の間に眞の存在を認めた近松は、現實に墮せず理想にのみ馳せず、寫實主義に徹底することなく、浪漫主義にのみ陷ることなく、兩者の調和の間に眞の藝術の存在することを知つたのである。寫實主義と浪漫主義、現實と理想、これは要するに實と虚であり、皮と膜とである。かう見た近松には、人生そのものからが虚實の融合調和であるとも思はれたのである。して見ると彼が虚實皮膜の間に藝術美の存在することを主張したのも當然のことであると思ふ。

皮膜說强調の時期　それにしても近松が此皮膜說を殊に强調したのは、（難波土產の作者の年齡から考へても）割合にその晚年の事である筈である。云ひかへれば、近松が歌舞伎脚本に筆を絕ち、藤十郎が死んでから、淨瑠璃に專心するに至つて、殊に此皮膜說を强調したことであらうと思ふのである。蓋し近松は久しい間の經驗によつて歌舞伎劇と淨瑠璃劇との差別を明かに識りぬいてゐた。從つて歌舞伎の脚本と淨瑠璃とを如何に書き分けねばならぬかも知つてゐた。寫實的表現を求めてゐる歌舞伎劇が、上演された後で見ると、其臺本のねらつてゐるものとはあまりに差別のあるものであることを彼は屢〻見せつけられた。寫實を狃ふ俳優がその脚本を無視して、隨分出鱈目な極端な演出をやることを見せつけられた。これならば歌舞伎として世話事を上演するよりも、淨瑠璃によつて人形芝居として世話事を上演した方が、より藝術的であり甘くゆくべきことを思つた。かう確信した彼は今迄旣に時代物の中に度々取入れた世話物に於ける經驗を應用して『曾根崎心中』以下の純然たる世話物の淨瑠璃を書いたのである。そしてそれは歌舞伎脚本では旣に度々試みたことでもあり、それからの一寸した方向轉換であり、その延長とも見るべきであるが、近松としては此方が一層面白味があり氣が乘つたのである。人間といふ、寫實には便利だが、作者の思ふやうにならぬどころか、動もすれば作者を無視したりする手段をかるよりも、人形といふ、寫實には不便であつても、而も誇張的取扱ひその宜しきを得れば、却つて面白味のあ

る非情な手段をかりて、原作通りに演じた方が、遙に有効に立派な藝術的表現が出來たからである。實と虛との中間を行くには、作者にとつては誠に都合の惡い、人間といふ我儘なものを用ふるよりも、作者の意の儘になる人形をかりた方が、寧ろ便利であり、効果的であると思つたからである。劇藝術の眞髓を理解し、殊に人形劇の意義を明かに會得してゐた近松は、藤十郎が死ぬるなり、他の香しからぬ寫實主義の徒と事を共にする事の意義が甚だ貧弱であると思ひ、竹本座との提携が一層確立した折柄、遂に歌舞伎劇に筆を絕つて淨瑠璃に專心するに至つたものであらうと思ふ。

或は又近松の皮膜論は彼の世話物にのみあてはまるもので、時代物にはそれを適用することが出來ぬと論ずるものがあるが、それは頗る近松を解せず、皮膜論の眞髓を會得しないものの言であると思ふ。私は近松が淨瑠璃の世話物を書いたのは、歌舞伎の世話物よりも、それが一層皮膜論に適合するからであり、彼が更に淨瑠璃の世話物に大好評を博してからも依然として時代物の淨瑠璃を書き、寧ろ死ぬ迄之に筆を執つた理由こそ、却つて皮膜論に根柢があり、時代物こそ一層世話物よりも此論に當てはまると信じてゐたからだと思ふ。歷史を無視し史實を眼中におかず、時代物の有ゆる人物が、其名は歷史上のものでありながら、その實は元祿時代の生きた人間の而も町人である處などは勿論、其描寫や人物の取扱ひや構想などのあらゆる點に於て、時代物こそ一層皮膜の間にあるものと近松は信じてゐたのであつたと思ふ。彼が時代物淨瑠璃を最後迄書いたのを、單に時代の要求とのみ解することは誤りであつて、世話物よりも一層皮膜論に適するものが時代物である事を、彼が考へてゐたことに其一因を見出さねばならぬのである。彼の皮膜論は、實に彼が歌舞伎脚本の創作に見出したものを應用して、淨瑠璃に專心するに至つた一理由であると同時に、時代物の淨瑠璃創作を最後迄捨てなかつた理由の一つでもあるのである。

近松藝術の內容意義　近松の藝術及び藝術觀が以上の如きものであり、上の如き創作態度と目的と技巧とを以

て製作し續けた彼の淨瑠璃の藝術的內容は、それでは何であつたらうか。それが德川時代の民衆に對してもつてゐた意義は如何なるものであつたであらうか。私は此所に此最後の點に就て說く所がなければならぬ。

云ふまでもなく初期の近松は、事實の興味とか物語の筋の興味とか、表現の面白味とかいふことに、主として心を寄せてゐるに過ぎなかつたが、彼は人生を次第に廣く次第に深く觀照するにつれて、愈〻人間の生活其物に對して深い興味を感ずるに至つた。そこには道德や階級や法律や因襲や環境や其他樣々なもの、卽ち廣義の義とか義理ともいふべきものが、人間の生活や行動に對して色々の拘束を加へ、それが遺傳や性格や傳統や經濟など と因果關係をからみ合つて、吾々の生活を容易に情意の欲するが如くならしめないのである。そして此情意が義理の拘束壓迫を蒙ること甚しければ甚しい程、其處に吾々の惱みや苦みが烈しくあり、その惱みと苦みに堪へる事の出來ないものは、徒らにその犧牲となつて仆れてゆく外はないのである。此等の脆くも痛ましくも蹂躪されてゆく憐れなる犧牲者に對して、平等に働きかけるものは人情と呼び愛と呼び慈悲と呼ばれる力であつた。その力こそは人間性の奥底に橫はり、永遠に滅びる事のない大きな强い魂の力である事を認めた近松は、ぐいぐいと人生の井戶を掘り下げて、其深淵に潜める貴い美しい誠なる愛の力を把握し、之を具體化して劇的に表現したのである。そこに描き出され表現された世界は、近松の所謂「義理のつまつた憂ひ」の世界であつて、其處に美しい流暢な音樂的諧調によつて織り出され創り出された所のものは、要するに感情の美であり、彼の藝術であつたのである。換言すれば、近松が淨瑠璃といふ一種の藝術形式をかりて、見事に創り出した感情美こそは彼が藝術の意義であり內容であり、彼の藝術は愛の美を創造する事であり、やがて此愛の敎を說くことが彼の仕事であつたのである。處が此までの一切の我が文藝といへば、支配階級であり貴族階級である作者が、主として支配階級の間に題材を採つて、支配階級の爲に創作したものであつたが、近松の淨瑠璃に至つては、他の德川時代の文藝と同樣に、被支配階級である作者が、被支配階級の間に題材を求めて、其創作を被支配階級たる民衆の前に提供

したものであつたのである。此點から見て近松の淨瑠璃は、殊に一般大衆の意義ある生活史兼慰藉であり、我劇藝術史上に於て、最も深き注意を拂はれねばならぬものであるのである。更に我國獨特の藝術であり、愛の教として民衆への見事なる贈物であつた近松の淨瑠璃は、可成り複雜なる方法によつて演出しなければならないものであつた點に於て、歌舞伎劇とは頗る趣を異にしたものであつた。卽ち俳優の科白を借る歌舞伎劇よりも、一層面倒なものであつて、文學を通して其內容や構成を心理的に翫味すると同時に、魂のない木偶といふ俳優以上に厄介な、非情なれども却つて何等の我儘をも通さない代物をかりて、其姿勢や運動や色彩などの舞踊的要素と、淨瑠璃太夫の唱吟による音樂的諧調と三味線の伴奏との調和によつて、生み出される作品の內容を通して、始めて眞に味はふ事の出來るものであつたのである。文學と舞踊と音樂、此三つの調和によつて表現された感情美のリズムは、德川時代の民衆の心をぐいぐいと摑んで、彼等を笑はせ、彼等を泣かせ、彼等を陶然として醉はしめたのであつた。此藝術美に陶醉しながら、うつとりとして、汚れた利己的な惱ましい心と魂を醇化し淨化された民衆は、同時に又知らず識らずの間に教化されつつ、感歎し興奮し、讃美し歡喜したのであつた。否德川時代の民衆が之によつて陶醉歡喜したのみでなく、又近松によつてつかみ出された人間性の根柢に横はる美は、永遠の人生に對して之が認識と陶醉を要求しないでは置かぬものがあるのである。そこに近松の藝術の意義があり力があるのである。此點からいふと彼は人生の爲の藝術家であつて、安價なる遊戲的耽美主義者であるが如く見える場合があり、藝術の爲の藝術家であるが如く見えても、實際には善き意味に於ての現實的理想主義者であつたのである。

近松淨瑠璃構成の要素

淨瑠璃は單なる文學に非ず　元來淨瑠璃は太夫が之を幕內にて朗讀し、之につれて人形遣が矢張り幕の內から頭を出さずに、丈の高さ二尺位の木偶を操る事から出發し、やがて淨瑠璃が次第に劇的形式を進步するに從ひ、其文學的內容を人形の動作に飜譯し表現することも漸次その發達を遂げたものである。だから最初は淨瑠璃本位で、詞章が全價値の大部分を占めたものであるが、人形が發達するに及んでむしろ人形本位となり、その後人形なしで淨瑠璃を語る事も始まるに至り、再び人形劇としての意義を沒し、遂には淨瑠璃を單なる文學としてのみ考究するものさへあるに至つたのである。けれども、もともと淨瑠璃は單なる文學としてのみ見るべきものでなく、舞踊を伴ふ音樂劇として、始めて淨瑠璃の意義が完全になるのである。此意味から見ると、日本の人形劇卽ち操淨瑠璃乃至人形淨瑠璃芝居は、西洋に發達した人形劇とは全く其趣を異にしたものである。西洋の人形劇中伊太利に發達したものは隨分古いものであるやうだが、日本の人形劇は、文學の點から見ても、音樂として、はた舞踊劇として、技巧その他有ゆる點から見て、とてもそれらとは比較にならぬほど複雜な要素を多分にふくみ、敍事劇として、又抒情劇として、夢幻的準オペラとして、甚だ優秀な綜合藝術であるのである。

けれども人形劇は、人形が物云はぬ俳優であるからには、單なる演劇として取扱ふことは出來ず、從つて文學と、音樂と、舞踊との三大要素から成り、此三大要素の對立綜合から成つてゐると見るのが最も便利であり又穩當であるのである。これまでのやうに此三角關係を無視して、文學としての一方面のみを研究した丈けでは、そ

の研究の價値は甚だ不充分なものとなるのである。されば此三角關係を考慮しつつ、近松淨瑠璃を構成する要素について考へて見ると、（時代物と世話物とでは多少の差はあるが、之を通じて）大體下の如き主要素を數へ上げることが出來るであらう。

第一　文學的要素

(1) 作品の筋

劇的展開の點からいふと、近松の初期の作品は非常に物語的であつて、殆んどその展開の徑路卽ち筋を傳へるに過ぎないで、文學的價値さへ甚だ乏しい、所謂古淨瑠璃程度のものか之に一歩を進めた程度のものであつたが、竹本座以後の作品は、次第に戯曲的價値と形式とを整へるに至つた。のみならず、劇的展開を示す筋も又非常に複雜なものとなつたのである。

(2) 詩的韻律的詞章

古淨瑠璃時代の近松の淨瑠璃は、他の作家の作品と同樣に、大體に七五調から成つてゐて、詞章がより美しくなり、一層韻律的になり、花やかになつたといふ以外に、他の作家の作品と餘りに差別はないが、それでもよく見ると、地をなす所の敍述の文の外に、人物の對話も漸く增加して來て、劇的形式が漸次整つて來た跡が明かに見えるのである。殊に近松が中年に至つて作り出した世話物の敍述や對話の詞章の華麗流暢さと、引締つたリズミカルな表現に至つては、何人の追隨もゆるさぬものがあり、就中世話物の道行や景事などの如きは、詞章の韻律的表現とそれの包容する內容とが如何にもよく調和して、詩的抒情味が橫溢し、人形の舞踊的表現をまのあたりに髣髴せしむるものがあるのである。

(3) 材料

淨瑠璃の劇的展開の徑路を示す筋と、之をたどつて淨瑠璃を運ばせる地の文卽ち敍述の文と、人物の對話をなす文との詞章は、文學的構成要素の主要なる一つであるが、更にまた筋を組成する所の材料をも一要素と見るが便利のやうである。此材料のうちには、傳說や史實などもあり、先行藝術から取入れられた古典的要素もあり、或は中世の物語などから採つたものや、武士生活を中心とした物語もあり、此等は一括して時代的要素と呼ぶ事の出來るものであるが、此外に作者の當時に於ける社會的雜事に取つた所の世話的要素を別に數へることが出來るのである。此等の時代的要素と世話的要素とは、その屬してゐる階級から見ると、貴族的要素と平民的要素とも分けることが出來、或はまた其性質から見ると、浪漫的要素と寫實的要素とに別つことも出來るのである。此等の材料的要素は、自ら夫々時代物と世話物とを構成してゐるのであるが、中には時代物にして世話物的要素を少からずふくんだ『栬狩劍本地』や『傾城反魂香」の如きものもあり、又時代物的要素を取り入れた世話物『さつま歌』や、『堀川波鼓』や、『心中宵庚申』の如きもあるのである。

(4) 滑稽的情味

嚴密な立場からいふと、之は審美的要素とでもいつて、別に一項を設けるべきかも知らぬが、便宜上此處に添へることにする。

近松は其作品上演の對象に、いつも大衆を置いてゐたのである。從つて情感解放時代の大衆を喜ばせ、大衆の興味をそそることを常に考慮してゐた。是に於てか彼はその作品のどこにか喜劇的詞章乃至滑稽味をもつた部分か挿話かを加へて、和かい可笑味をそそる事を忘れなかつた。時によつては悲劇の眞中にさへ之を加へて、見物を泣笑ひさせたりした。その滑稽的情味を出すものとしては、近松は性的詞章を最も多く使用した。そこに彼が大衆に媚びてゐるが如き態度さへ窺はれもし、又之によつて、幾分か創作動機の不純が感じられたり、

悲劇の深刻味が殺がれたりする感がないでもないが、或意味に於ては、それがまた悲劇にも明る味を加へたりして、藝術を以て魂の慰藉となし、殊に大衆の娯樂に供せんとする近松の目的を達するには大に役立つてゐるのである。

近松は又此意味から滑稽的の所作場を屢〻用ひてゐる。例へば『曾根崎心中』に於ける德兵衛の隱れた緣の下の場だとか、下女の火打その他の可笑い動作の場だとか、『重井筒』の炬燵攻の場だとか、『卯月の紅葉』の太皷の音に合せての屋尻切の場、『萬年草』の石打や帶を利用してのお梅久米之介逃亡の場、『重帷子』の樽を利用しての權三おさゐの逃亡の場など、皆滑稽的情調を作り出さんが爲にわざわざ設けられたもので、此種の場面は、時代物に於ても各篇必ず何處かに添へられ、それがまた人形獨特の活躍に都合のよい誇張である場合が多く、人形劇なればこそと思はれる情味がそこに湧き出てゐるのである。

性的の詞章や、人形の動作をかりて滑稽味を出さうとしたのみでなく、又屢〻『天の網島』の三五郎とか、『冥途の飛脚』や『生玉心中』の女中の如き、薄野呂な滑稽味のある人物を用ひて、滑稽味を創り出さうとしてゐるのである。

時代物に於て屢〻行はれてゐる時代錯誤といふ事も、多少の滑稽味を生み出すに力があるものであり、少くとも或種の觀衆に向つては、頗る其價値があつたことであらうと思ふ。蓋し、思ひもよらぬ時代に飛んでもない人物が出て來て、當代の詞を用ひて、飛んでもない行動をするといふやうなことは、識者をしては噴飯せしむるに過ぎなくても、大衆に向つては少からぬ興味となり、滑稽の感を起さしむるのであることは、今日の現代劇に於ても吾々が屢〻經驗する所である。

第二　倫理的要素

此要素は戯曲を構成する主要なる内容要素の一つであつて、それには義理、愛と戀、及びそれ等と義理との葛藤、忠孝精神、男達等を數へることが出來、宗教的理想、歌劇情調などと共に、最も興味ある要素をなすものである。

(1) 義　理

德川時代以後久しく用ひられ來つた義理といふ詞は、可成複雜な內容を有するもので、道德とか正義とか因襲とか、傳統とかのさまざまの社會的規範は勿論、其他色々な意義を含んでゐるものである。德川時代は此義理の力で個人を身動きもならぬやうに縛つてゐた。人間は此廣義の義理の世界に生きた人形であつた。彼等は因襲や不合理な義理を破壞せんとする意志もなく理性もなく、只感情のみを思ふが儘に働かすことを得たのみで、一切の自由は奪はれ、全く義理によつて去勢されてゐた。此義理には對社會的のそれと、對個人的のそれと二つの方面を見ることが出來る。『冥途の飛脚』の孫右衛門が、罪の子忠兵衛を前にしながら、之をかばふことが出來ないのが前者で、『油地獄』の德兵衛が妻のお澤に對する遠慮の如きが後者である。

(2) 愛と戀、及びそれ等と義理との葛藤

德川時代に於ては、義理に束縛されながら、現實の享樂を擅にし、本能的欲望を自由に徹底的に追求し、情感の飽滿によつて人生の幸福を得ようとしたものが少くなかつた。かかる人々にあつては、戀愛は實にその全生活であつた。けれどもそれは道德や正義や法律と屢〻衝突するのを免れる事が出來なかつた。情感の飽滿に生きて社會的の不滿不平を誤魔化してゐた個人は、義理の爲に遂に身を亡さねばならなかつた。かくて社會的

家庭的の破産者に對して、父母の愛、兄弟の愛、朋友の愛は惜みなく捧げられた。戀と愛と義理とは三つ巴になつてもつれ合つた。此所に近松の描いた人生があり、悲劇があり、そこに淨瑠璃が生れたのだつた。

(3) 忠孝精神

殊に孝行の思想は元祿時代の社會生活に於て最も尊重され、それが家名尊重祖先崇拜となり、同時にまた家長專制の習慣を生み出し、往々にして從屬者の人格は無視され、『萬年草』や『宵庚申』や『卯月の紅葉』の如き悲劇が生み出されたり、『双は氷の朔日』の如き人身賣買にもとづく悲劇が現はれたりしたのである。忠義の精神は武士生活を主材とした時代物に最も多く現はれ、それが町人に於て、傭主と被傭者との間に現はれたものは、『淀鯉出世瀧德』に最も見事に描き出されてゐる。

所謂仇討の精神は、此忠孝精神の具體化されたものである。其罪を憎んで人を憎まぬといふ心や、仇も敵も共に成佛するといふ慈悲思想や、敵を憐むといふ基督教的博愛思想からいふと、此精神は頗る偏狹なものではあるが、君父の仇とは倶に天を戴かぬと說く儒教思想からいふと、一身を犧牲にして、仇に報ひ、敵を討たねばならなかつた。かくて曾我兄弟の行動は德川時代には最も尊重され敬慕された。かくて近松は十一種に及ぶ曾我物淨瑠璃を書いた。そして手をかへ品をかへて仇討を讃美して歡迎された。近松はまた『碁盤太平記』の如き仇討物をかいたり、數多くの身替挿話を織込んで、大衆の心に忠孝精神を力強く吹込んだのであつた。

(4) 男達、名譽心、面目

常に涙を誘うて已まざる人生の樣々の葛藤の間にあつて、力強く吾々の間に働きかける處の精神は、一種の名譽心乃至廉恥心から來る意地である。痩我慢の負けじ魂である。かくして武士に武士道が生れたと同樣に、町人には町人道が生れた。武士が面目を重んずるといふに對して、町人は一分を立てるといつて名を重んじた。これが卽ち男達の精神であつて、此精神が凝つて所謂俠客が生れて來るのである。『重帷子』の女主人公おさ

ゐは、姦通ならぬ姦通の後に、其夫をして不面目の雪辱をなさしめ、『堀川波鼓』の彦九郎も妻敵を討つて其面目の恢復を謀るのである。又『曾根崎心中』の德兵衛が心中へと急ぐ一因は、九平次によりて騙り者と讒誣されて一分を失したからであり、『冥途の飛脚』の忠兵衛が他人の金の封印を切つて死地に飛び込むのも、一分を貫かん精神からの激情が因をなしてゐるのである。德川時代の町人は此一分をたてるといふ精神を著しく重んじたのである。殆んど現代人の想像以外なるほど之を重んじたのである。だから現代人から見ると、『曾根崎心中』の德兵衛の如きは、何で死ぬるか分らぬ位にさへ思はれるのである。

第三　宗教的要素

感情の飽滿を求めて、遂に人生の破産者として死の世界に突入せざるべからざるものに對して、作者は常に滿腔の同情をそそぎかけてゐるのであるが、それは死の讃美とも思はれるまでに徹してゐるのである。作者はかくして佛敎的脫離を說き、諦めをすすめ、よりよき世界の存在を確信し、眞實にして平和なる永遠の樂土への再生を肯定してゐるのである。有ゆる時代物もさうであるが、殊に心中悲劇は此佛敎的理想と信仰に立つて筆を執られてゐるのであつて、『堀川波鼓』や『大經師昔曆』にはその最も徹底した大慈悲觀が明かに現はれてゐるのである。近松のかうした宗敎的信仰と理想を批難することから、動もすれば、近松をもつて倫理を無視し、沒道義的傾向を有するものとしたり、若しくは倫理的に意義ある價値を追求する所に眞の人生の根本義があることを知らずして、只本能的情感の飽滿を求め、幸福を探求することを以て人生足れりとするものと近松を見ようとするものがあるが、それは全く近松の藝術とその大理想とを解せざるの甚しいものである。近松は本能の欲望を離脫し、現實を超えて始めて人生の眞實の姿を求むべく、慈悲精神に立脚して一切を博愛する

事によつて、新文化の樂土を建設し得べきことを信仰とし理想として、貪婪飽くなき憐むべき人々を、藝術をかりて濟度敎化せんとしてゐるのである。此佛敎的精神は實に彼の有ゆる作品に充滿してゐるのであつて、之を取除いては彼の作品を理解するに由なく、此精神を通してこそ、眞の近松は始めて之を知る事が出來るのである。蓋し近松の作物を通じて超現實的人物の屢〻見られるのは、一には彼の宗敎的理想から出てゐるのであつて、割合に物の分つた女性の屢〻見られるのは殊にさうであらうと思ふ。尙近松の作品中に宗敎讃美曲の少くないことも注意すべきであるが、彼の作から宗敎的要素を取り除く時に、近松の淨瑠璃はその存在を失ふかも知れないことは誰しも容易に斷言し得ることであらう。

第四　經濟的要素

時代物に於ては、金錢が重要な要素となつてゐる作品はそんなに澤山はないが、世話物の大部分は金錢を主要素の一つとして展開してゐるのである。『曾根崎心中』にしても、『二枚繪草紙』や『油地獄』にしても、その他『生玉心中』『萬年草』『女腹切』『歌念佛』等にしても、皆金錢が主要素の一として悲劇を生み出してゐるのである。その他『今宮の心中』の證文破棄、『冥途の飛脚』の爲替金の封印切、『又は氷の朔日』の身請問題、『重井筒』の二重抵當問題等、經濟的の諸問題が近松淨瑠璃の重要なる要素となつてゐることは何人にも直ちに了解出來ることである。

第五　法律的要素

此要素も時代物に於ては、『傾城吉岡染』の石川五右衛門の場合以外には餘り重きをなしてゐないが、世話物に於ては常に重要素の一つとして現はれてゐる。例へば『重帷子』や『大經師昔暦』や『堀川波鼓』に於ては姦通問題、妻敵討問題姦通媒介罪など、『卯月の紅葉』に於ける心中者の一人が生き殘つた場合に於ては人殺し同然の罪に問はれる問題や、晒し物になる問題や財産讓渡の問題、『小女郎浪枕』では密貿易問題、『丹波與作』では小萬の父親の稅金滯納問題、與作の賭博、三吉の殺人及竊盜未遂問題、『出世瀧德』に於ては豪奢生活に對する財産沒收、追放、闕所問題、『曾根崎心中』では九平次の騙取問題、『壽の門松』の閉門問題、其他色々な法律に關係ある諸問題が、劇的展開の要素として相當重要な役目をつとめてゐるのである。

第六　音樂的要素

(1) 詞と地其他の曲節

淨瑠璃は三味線を伴奏樂器として、太夫が朗讀し來つたものである。然も之を朗讀するに方つて、敍述の詞章は大體に歌ふやうな積りで演じたものだが、對話の部分は凡てを話すやうに、寫實的に表白せずして、曲節をつけて歌ふやうに演ずる部分と、大體寫實的に話すやうに演ずる部分とを適當に取合せ、之によつて、長い對話の部分の演出に於て、動もすれば起るべき單調をやぶつたのである。これが淨瑠璃の音樂的表現上非常に効果的であり重要な點であるが、更に此外に義太夫や、二世義太夫、加賀掾、播磨掾、土佐掾などは、先行藝

術から、いろいろな曲節を取入れて、近松の淨瑠璃を語つた。作者も亦、此等の種々の曲節を豫想し、抑揚を考へて筆を執つたりしてゐるのである。

近松の作品でも殊に初期のそれに於ては、各段の起句と結句とが、語り方の形式の上に多分の意義を有し、久しい間近松は古淨瑠璃時代の習慣を破毀することを太夫から許されなかつた。つまり語り方の上から、近松は長い間古い形式に束縛されてゐたのである。

その他太夫のかけ合ひの語り方とか、同吟的語り方とか、しやべり女の長白を取り入れて歌舞伎的表現を試みるとかした工夫なども、音樂的要素としては顧みない譯にゆかないと思ふ。

(2) 作者の取り入れた歌謠曲節

太夫の取入れた曲節の外に、最初から近松がわざわざ工夫して取入れた曲節が隨分少くないのである。その大抵は臺本に記入されてゐて、太夫の取入れたり三味線彈の指定したそれと明かに區別することが出來るのであるが、それは先行藝術である平曲、謠曲、幸若舞、女舞、相の山、大黑舞、祭文等其他當時流行の諸派の淨瑠璃節乃至、種々の俗謠から取られたもので、中には近松が淨瑠璃の中に之を取入れてゐたが爲に、今日幸にその曲節の現存してゐるものも少くないのである。此點から見ても、近松の藝術的功勞は永久に沒すべからざるものがあるのである。

第七　舞踊的要素

(1) 歌謠的抒情表現に伴ふ舞踊

諸種の歌謠や、景事、物づくし、道行、節事、其他情味を豐富ならしむることを目的とする詩的表現には、

多くの場合に人形の舞踊が伴ふことを豫期されてゐるのである。勿論場合によつては、それが淨曲の筋とは何の關係もないものであるが、それが音樂的に表現され人形の動作を伴ふ時に、見物の心を慰め目を喜ばすこと非常なるものがあるのである。

(2) 對話に伴ふ人形の動作

道行や景事や歌謠的詞章が人形の舞踊と重要なる關係あるに對して、劇的展開と密接な關係ある對話は、人形の動作や表情と深い關係を有するものである。これが間がぬけてゐたり徒に鈍重であつたり度を外れてゐたりすると、立所に人形の魂がぬけてしまふ。從つて對話に伴ふ機敏な活動と、內面的表情の豐かな動作とは、人物の性格を表はす上に於ても最も重要なものである。これがうまくゆくと、時ありて人形が活動してゐるのか、俳優が動いてゐるのかを忘れしむることがあり、又時に俳優よりもうまい表現を思はせることが、度々あるのである。敍述文の面白い朗讀と、對話の巧妙なる表現と、人形の優秀なる動作や、舞踊の抒情的興味と相まつて、淨瑠璃をして眞に淨瑠璃たらしむるのである。

第八　器械的要素

近松の時代は背景とか舞臺裝置の未だ頗る幼稚な時代であつた。また之が十分な發展を要しないほど、淨瑠璃が劇的でないものが多く、又それほど寫實的の味に富んだものではなかつた。此時代に於て、殊に夢幻的な時代物の表現に利用されたものは、色々な手妻やあやつりやからくり裝置であつた。近松は此等の利用を眼中において筆を執つてゐた。大衆は此等の器械的要素の應用に興味をもつて引きつけられたのであつた。けれども此傾向は、世話物に至つて甚しく變化し、からくりは殆んど其影を沒し其用途を甚しく限られたのであつた。

以上の構成要素は甚だ主要なもののみをあげたに過ぎず、また此所には只大要を說いただけであつて、詳細についてはそれぞれの項目に讓ることにする。

第二篇

近松と義理

義理の意義　環境の力社會の力の壓迫を强烈に感じた元祿時代の個人は、從つて義理を感ずる念が甚だ强烈であつたのである。一にも義理二にも義理と、凡てを義理の名の下に入れて、之に盲目的服從をしようとしてゐたのであつた。されば當時の義理の語には、今日の所謂義理の意義よりも、遙に廣い意味があり、その中には正義も法律も道德も習俗も、樣々の規範も、其他今日の所謂感情的の義理も皆之に含まれてゐるのである。近松は此義理を尊重することに於ては、當時の一般社會と少しも變りなかつたのみか、むしろ其以上であつたことは『難波土産』の中の近松の言葉だといはれる「某が憂はみな義理を專らとす」の一語にても明かである。彼が時代物の多くに於て描ける義理は、未だその具體化に於て不充分な處がないでもない。けれどもその世話物に於て描ける義理は、多く人情とからみ合されて一層あざやかに又見事に扱はれてゐるのである。そしてその義理は殆んど何れの世話物のどこにも扱はれてゐないことはないといふ位であるが、親に對する子の義理の最もあざやかに描かれてゐるのは『心中宵庚申』であらう。

親への義理　主人公半兵衛の養母は、自分の氣に合はぬからといつて、娘の千代を半兵衛の留守中に離緣してしまふのであるが、半兵衛は千代の父親から恨言をいはれると、自ら義理を重んじ責任を負つて、千代を自分の家へ連れ歸りはするものの、養母に嫁を離緣させたとあつては、却つて子としての義理が立たぬとしていふ、

「二十二の年から御面倒に預り、一人の舅御を差置き、家屋敷商賣とも私へお讓りなさるる御厚恩肝にこたへて空にも存

ぜぬ、御恩の母の氣に入らぬ女房なれば私が離別いたしてこそ孝行もたつ世間もたつ。夫に此度國元の留守の間に八百屋半兵衛が母が、嫁を憎んで姑去りにしたと沙汰あつては、萬々千代めが惡いになされませ、判官びいきの世の中お前の名ほか出ませぬ。母の惡名をたて若い者の人中へ面が出されませうか、親仁樣にも面目を失はする」

かうして、半兵衛は姑を說いて一旦千代を家にもどらせ、更に

「女房は親の儘にもならぬ。身が氣に入らぬ、去つた去つた出て失せい、こりやさんも丁稚もようきけ、半兵衛が女房去つたぞ、向隣町内でも、母の浮名立てたらばきくことでない」

と叫んで泣きながら改めて自ら女房を逐ひ出し、母親へ義理をたてておいて、やがては女房に同情し女房にも義理を立て、自分も家を拔け出して共に心中するのである。元々が三角關係だとか、金に困つたといふのでもないから、ずるくやるとすれば、夫婦で親の家を逃げ出して、知らぬ顏で生活しても出來ないことはないやうに思はれるが義理を重んずる半兵衛夫婦は、そんな不孝なことはしないで、却つて自分達の身を亡ぼすのである。今の人から考へると、彼等はまるで自分の心を僞つてをりはせぬかと思はれるほど義理をたてるのである。だからそんなひどい目に逢はされながら、女房お千代は、姑を恨むではなくして、

「慈悲深い姑御に何の恨がありませう」

といつて家を出てゆくのである。忠孝思想の最も重ぜられた時代であるとはいへ、半兵衛お千代は義理の前には立派な犧牲となつて、そこに跪くのである。

夫婦の義理　夫婦の間の義理のあまりにも美はしく現はされてゐるのは『女殺油地獄』である。主人公與兵衛の母親お澤は彼の生みの親であるが、父親はお澤の後添である。父親が死ぬなり、彼に仕へてゐた忠僕德兵衛が義父となつたのである。お澤は與兵衛の心を改めさせようとして一旦彼を勘當するのであるが、その實子可愛さに、密に隣人お吉をたづねて、與兵衛に金をやらうとする。德兵衛はまたお澤に内々で與兵衛をかばはうとする。

お澤德兵衞の義理の立合ひは、今日から見ると、あまりにも殊更らしく思はれるまでの義理だてである。先づ德兵衞がお吉を訪れて三百文の錢を與兵衞にやつてくれといつてゐるのを見つけると、お澤はいふのである。

「又與兵衞奴がこと悔みにか、如何に繼しい子なればとて、餘りに義理過ぎた。眞實の母が逐出すからはこなたの名の立つことはない。此三百の錢野良めにやるのか……そのあまやかしが皆毒害、此の母はそうでない……」

かうした言葉の間に、お澤は覺えず懷から粽一把と錢五百を板間へ落すのであるが、卽ち恥かしいといつてそれを隱しながら又いふ、

「德兵衞殿眞平許して下され、是は內の掛の寄り。與兵衞めにやりたい計、わしが五百盜んだ。……たとへあの惡人奴……鬼子でも母の身で何の憎からう。……ふびんさ可愛さは父親の一倍なれども、母か可愛い顏しては……いよいよ心が直らぬとさぞ憎まるるは必定と……わざとむごうつらうあたりしは、繼父のこなたに可愛がつてもらいたさ……」

之を聞いては德兵衞も自ら義理に泣かされるのであるが、やがてお澤の心を察して、お吉から巧に取り繕うて與兵衞に金をやつて貰ふことにして相連れて歸らうとすると、お澤はまた、

「こなさんのやつて下さる其深い志に、盜んだ錢が何とやらりよ」

といふのである。德兵衞はいよいよいぢらしさに堪らなくなるのである。恩義ある主人の子であり、我子ならぬ子に對して、益〻愛情を見せなければならなくなる。德兵衞がその心なればなるほどいよいよお澤も淺ましい態度を取ることは出來ぬ。義理の立合ひの美しい心と心との間には火花がちつて、同情の涙をそそられずにはゐられないのである。ところが近松の此義理の尊重を以て、餘りにも度を越えたものとなし、德兵衞の此心は、あまりに器械的であつて、それが人間愛であるかどうかを疑はしめると說くものもあるが、かくの如き疑ひを起すのは憐むべき凡夫の徒である。お澤が愛する自分の子を勘當までして改心せしめんとする態度を見ては、私心なき德兵衞が此の心をもつのは當然のことである。德兵衞の態度を水くさいとか、人間味が乏しいなどといふのは、

少なくとも近松の理想を解する能力なき下種の事である。

對社會の義理　對世間的義理の最も見事に描き出されてゐるのは『冥途の飛脚』の所謂新口村の場である。忠兵衛の父親孫右衛門は、自分の子が他人の金の封印を切つて、梅川と駈落して、今、眼の前に來て居ると知りながら、世間に對する義理で、之を隱まふことが出來ないのみか、それを知つて言葉をかはすはおろか、顏さへ見ることが出來ぬ。そしてひそかに梅川を通じて、それとなく逃げてくれ逃がしてくれといふのである。

「此邊にぶらついては、能う似たとて捕へるぞ、連合はなほもつて。之を路銀に御所海道へかかつて、一足も早うのかつしやれ。こなたの連合にも、詞こそはかはさずとも、一寸顏でも見たいが、いやいやそれでは世間が立たぬ。」

義理を恐れ義理を重んずる孫右衛門は我子を我子といふことが出來ぬのである。我子と知りながらその子の名を呼ぶことも出來ず、只女の連合とのみいつて、而も逢ひたくてたまらぬ爲に、行きては歸り行きては歸りして、心を引かれながらも、嚴然として目の前に君臨する義理の力をどうすることも出來ないのである。彼は遂に目の前なる自分の子の顏を見ることも出來ずして別れゆくのである。この作の改作『傾城戀飛脚大和往來』の演出に於て、孫右衛門に目隱しをさせて、忠兵衛に逢はせ、彼をしてひそかに目隱しの下からのぞかしむるやうにしてゐるのは、全く呆れ返つた改惡であつて、之れ實に近松が如何に浮世の義理を重んじたかを解しない俗惡の徒の敢てする冒瀆である。冷かにも嚴なる義理の力が、逢ひたくてならない親子の間に垣をして、忍び見ることさへ妨げる所に、何ともいへない同情を引くものがあり、餘韻嫋々たるものがあるのである。

此『冥途の飛脚』とやや似てゐるのは『壽の門松』の中の卷に於て、幽閉されてゐる與次兵衛に對して、父親淨閑が鼠落しを例に引いて、それとなく與次兵衛に逃亡をすすめる場である。ともかくも、自分の子供は他人の罪を身に引受けて、法律の力によりて、幽閉されてゐるのである。如何に吾子なればとて、之に對して逃亡しろと敎へることは出來ぬ。淨閑は卽ち鼠の事に寄せていふ。

「中の餌食を賴みにして油斷すれば、落しにかかつてつゐ殺さるる。思ひ切つて餌をすてて逃げてのけば、其鼠が命助かる計か、親鼠男鼠女房鼠も有るであらふ。此家一門の鼠どもが悦び、別して老鼠の親鼠が心の安まりはいか計うれしからうぞ……。」

かくして與次兵衞は遂に女房お菊を置去りにして、戀人吾妻と手を取つて逃亡するのであるが、それに對して女房のお菊は恨みをいふどころか、父親のことは自分が引受けるから心配すなといつて、まるで超人間的な立派な態度に出るのである。女房にとつては養父に對する義理、父親にとつては世間に對する義理、かうした義理が自分の愛情や欲望を顧みるの暇なきまでに迫つて來るのである。

三角關係の義理　更に最も美はしくもまた最もいぢらしくも、巧に描き出されてゐるのは『天の網島』に於ける治兵衞の女房おさんと、彼の戀人小春との義理の立合ひである。おさんは自分の夫可愛さに、小春に向つて關係を斷つて吳れと賴んでやつたのであるが、之に對して美しい意地をもつた小春は、

「身にも命にもかへぬ大事の殿なれど、引かれぬ義理合思ひ切る」

といふ返事をやつたのである。まさかの時には一緒に死なうとまで約束した男との間を、賴まれては引くに引かれぬ義理から思ひ切らうといふのである。普通の女の容易になし得ぬ意地である。けれども愈〻小春が戀仇の太兵衞に請出されたとなると、意地の女小春は死ぬにきまつてゐるのである。さうと分ると、おさんは、自分の賴みをきいてくれて、わが夫との戀仲を切れて吳れた小春に對して、知らぬ顏をしてゐることは出來ぬ。それは義理知らずであると同時に、折角の自分を殺すことである。今の世の常の女のごとくに、戀仇が死んだとて胸をなで下すやうな卑劣なことはおさんには出來なかつた。

「ああ悲しや、此人を殺しては女同士の義理立たぬ。まづこなさん早ういて、どうぞ殺して下さるな」

といつて、おさんは自分の親にも僞はつて、自分達の着物や帶などは勿論、子供の着物まで一切を引きずり出し

て渡し、

「無い物までも有る顔に、夫の恥と我義理を一つに包む風呂敷の中に情をこめ……請出して小春も助け、太兵衛とやらに一分立てて見せて下さんせ」

と泣いて歎願するのである。女同士の間には嫉妬などといふ忌はしい心持は微塵もなくして、互に美しく、清い義理を立て合ふのみである。今人から見ると馬鹿氣てゐると思はれるほど、義理を重んずる彼等の心は神の如く美しいものである。小春が卽ち死にのぞんでもなほ義理を思ひ、

「わたしが道々思ふにも、二人が死顔ならべて、小春と紙屋治兵衛と心中と沙汰あらばおさん樣より賴みにて、殺してくれるな殺すまい、挨拶切ると取替せし其文を反古にし、大事の男を唆かしての心中は、さすが一座流れの勤めの者、義理知らず僞り者と、世の人千人萬人より、おさん樣一人のさげしみ、恨み妬みもさぞと思ひやり、未來の迷ひは是一つ」

といつて、互に死に場を異にせんことを求め、治兵衞も髮を切つて、出家の姿になつてから死なうとするのも、まことに自然と云はねばならぬ。斯くの如きは實に一身をかけた義理、生死を超えた義理の遂行である。

生死をかけた義理　かくして『嫗山姥』の冠者丸の母は、彼を身替りに立てて忠義を立てしめんとするに際して冠者丸が逃げ出さうとするのを見ると飛びかかつて引留めながら「あさましや口惜しや、ヤイ科あつて討たる程ならば母が此身を一分試に刻まれても見殺にするものか、子の命は親の命、假令御身が思切り捨てうといふとも捨てともない、御身が命は御身より母が百倍惜しけれど、それを殺すは人界の義理といふ字に責められし母が心を思ひやれ」といふのである。義理の爲には、自分の命より大切な子をも殺さねばならぬと母をして決心せしめるのである。かうした義理の觀念は『吉野都女楠』に於て、敵の大將である義貞の身替りとなつて、小山田高家をして戰死せしめまでするのである。浪人高家の妻は麥を盜んで罪に問はれんとして許されるのみか、夫の爲に鎧太刀まで贈られる。そして人格を重んじて高家の名さへも聞かずに放たれる。かくして高家をして義貞の

大きな襟度に憧れて、死をも惜まじと思はしめてゐる折柄、彼は戰敗れて義貞に討たれようとする。義貞はそれと知つてまた高家を見逃しにする、高家は固辭して討たれんことを乞ふ「ゑゝ義理張つた男や……主親の勘につき望あるものときく、目を驚かす高名して本望達せよ」といつて、義貞は高家を引立て塵を拂うて、「義貞に助けられしと人に語るな、我も人には語らぬぞ」と悠々と立去る。かうまでに敵の大將から扱はれては、さすがの高家も敵も身方もなくなつて來るのである。義貞の危機に立つを見ると、高家が喜んで身替りとなつて戰死するのも無理もないことである。そこには美しい大きな義理が燦然として光を放つてゐるのである。

此種の場面は近松によつて到る處に描出され、『長町女腹切』の終りに於ける甚五郎夫婦の義理の立合ひといひ、『重帷子』の淺香市之進と忠太兵衛との義理の盡し合ひといひ、『夕霧阿波鳴渡』の左近夫婦が、源之助を捨てる場合に於ける男達と義理の爭ひといひ、『淀鯉出世瀧德』の終りに於ける辰五郎と新七との主從間の義理と人情の現はれと云ひ、『昔暦』の道順夫婦及び梅龍の義理立てといひ、『二枚繪草紙』の中の卷に於ける介右衛門が養子市郎右衛門を勘當する義理立てといひ、『浪枕』に於て、父親が宗七に對して壁を隔てて水や合札を與へる浮世に對する義理といひ、何れも皆相似たるものである。

難解の義理　けれども此等の義理の中には、今日から見ると、如何にもあまりに度を過ぎてはゐないかと思はしめるやうなものがないではない。『長町女腹切』に於て、半七の罪を叔母が背負つて、夫に對して義理を立てるのはいいとしても、『重帷子』のおさゐの立てる義理の中には、一寸理解に苦しむものがある。成程おさゐ權三は姦通ならぬ姦通の噂を立てられた時、それが內々にて好都合に收められない限り、彼等は生きることを法律上からも許されぬのである。けれども二人の場合に於ては、眞の姦通でないのであるから、進んで立派に明證を擧げればとにかく事がすみさうである。それだのに吾々の意表に出でておさゐはいふ、

「ええ是非もない、最早此二人は、生きても死んでも擬つた身。東にござる市之進殿女房を盗まれたと、後指をさされて

は、御奉公は愚か人に面をあはされまい。とても死ぬべき命なり、只今二人が間男といふ不義者になり極めて、市之進に討たれて男の一分立てて進ぜて下されたら、なう忝からう……」

何故に姦通ならぬ姦通であつて、敵の謀に陥つたものである事を明かにして、其身の潔白を通さうとしないで、わざわざ不義者になり極めるなんどといふ無謀に出るのであらうか。之に對して作者はおさゐをして、「後に我名を清めては、市之進は女敵を打誤り二度の恥といふもの」と云はしめてゐる。成程、「お前もいとしいはいとしいが、三人の子をなした二十年の馴染には、わしやかへぬぞ」といつてゐるおさゐであるからには、わざわざ不義者になつて、夫市之進に討たれようといふのも、愛すればこそ無理もないかも知らぬが、さうしてまで夫に盡さうとするのには、聊か變態的病的義理感が其處に幅をきかし過ぎてゐるといふべきではなからうか。けれども當時に於てはかうした、こじつけたやうな義理も通れば、又迎へられもしたのである。これといふのも、つまりは徒らに因襲と傳統が尊重されて、人間未だ理性にめざめず自我の覺醒が起つてゐない時代であつたからのことである。只習慣的に盲目的に、環境の力に義理の前に頭をたれ跪づくことを、正しとし善しとしてゐた時代の人としては是非もないことである。して見ると此時代の空氣を平然として靜かに吸うてゐた近松が、今日から見ると妙な義理までも非常に尊重したのは又怪しむに足らぬ事とはいふものの、勿論結構上已むを得ないこともあつたらうが、作中の凡ての人物をして悉く有ゆる義理の前に無反省に跪づき、之に盲從せしめたといふことは、返す返すも惜しいことであつた。蓋し近松の作品の中に溢れてゐる義理の忍從、傳統の尊重といふ思想が、今一歩を進めて、偶像の積極的破壞といふ程度にまでも進んでゐたとしたら、それが文化の進展にどれ丈けか大きな貢獻をなし得たことであらうと思はれるからである。

義理と夫婦の愛

葛藤と世話物　因習や道德や、傳統や制度や、其他義理の名に包括さるべき様々の社會的規範の下に、凡ての人間が束縛せられて、身動きも出來ない時代に於て、個人が理智的に覺醒するに至らず、此等の社會的規範を如何ともすることが出來ないで、徒らに其れに束縛せられた儘で亡びてゆくの外ないとするならば、其亡びゆくものを慰むるに足るものは人情愛情の外には何物もないのである。蓋し理智の解放がなくして情感の解放のみがあり、而も其情感が思ひの儘に伸びるにまかされたとしたならば、最後にそれがぶつかる所は、必ず様々の社會的規範や義理の障壁である。此の規範障壁は要するに社會である。人情は個人である。これまでの吾々の生活は此社會と個人との一面の葛藤であつた。而もそれは理性の下に立つた葛藤でなくして、感情の上に立つての葛藤であつた。近松は吾々の生活の一面であるかうした葛藤の姿を巧につかんだのであつて、それが卽ち彼の世話物を生んだのである。云ひかへれば戀愛と義理、義理と人情、それらのからまり合つた當時の町人の生活、そこに生れたのが卽ち近松の世話物であつて、人情が義理にからまり、義理が愛情に肉迫すること、烈しければ烈しいほど、近松の作品は文學的價値も優れたものとなつて現はれたのである。

人情の種々相　ところで單に人情といつても、其の中には種々のものがある。親子の愛も、夫婦の愛も、朋友の愛も、兄弟の愛も、其他戀愛も、社會の同情なども、皆此中に含まれてゐるのであるが、中にも最も强烈なものは、本能の愛である戀愛と、夫婦の愛と、親子の愛とである。

朋友の愛としては、『壽門松』に於ける與次兵衛と難與平との任俠的な愛が特に目覺しく、兄弟の愛としては『天の網島』に於ける孫右衛門の治兵衛に對する愛と、『波鼓』のお種に對する妹お藤の愛と、『重帷子』に於ける甚平が姉おさゐに對するものなどが眼立ち、叔母の愛としては、『卯月の紅葉』に於けるおかめ及び與兵衛に對する愛情と、『刄は氷朔日』に於ける小かんに對する叔母の愛が著しく際立つてゐる。

夫婦愛 兩性の愛に至つては近松の世話物は勿論、時代物にも到る處に取り入れられ、それらを見ると、此時代に於て情感解放、性慾の解放が如何に極端な程度にまで展開されたかが明かにうかがはれるのであるが、其最も力強く描き出されてゐる世話物は『卯月の紅葉』と『宵庚申』と『天の網島』とであつて、『重帷子』や『昔暦』や『堀川波鼓』などにも相當に強い愛を見ることが出來る。

『重帷子』のおさゐの市之進に對する愛は、おさゐ權三の姦婦姦夫が市之進に討たれるまで續いてゐる。その初め二人が誤つて姦通呼はりをされるや、おさゐは相手である權三に向つて、

「不祥ながら今此處で女房ぢや夫ぢやと一言いふて下され、思はぬ難に名を流し、命を果すお前もいとしいはいとしいが三人の子をなした二十年の馴染には私や換へぬぞ」

と明ら樣に叫んでゐる。今相手として共に死ぬべき男を前にして、自分の夫の方がずつと可愛いといふのは、單なる未練の言葉とのみ見ることは出來ぬ。さればこそおさゐは更に權三に向つて、

「とても死ぬべき命なり、只今二人が間男といふ不義者になり極めて、市之進殿に打たれて、男の一分たてて進せて下され」

といつて、夫に對する一種の強い義理と愛とを感じて、新なる戀ならぬ戀に對して犧牲を求めてゐるのである。おさゐは徒らに自分の夫を全くふりすてて、新なる戀に走るといふ程多情な淫婦ではないのである。卽ち彼女の言葉によりて權三も亦義理をたてて、

「市之進に首尾能ふ討たるるより、浮世の願何かある」

といつて女を慰め、遂に女敵を討たれ、おさゐは「なふ懐しや」の一言をのこして夫に討たれて死ぬのである。既述の如く、此處には吾々の解しかねる變態的な一種の義理と、それにからむ愛情の濃かなものとがあることを何人も否定することは出來ぬ。作者はかうして一面に於ておさゐの罪を和げ、他面に於て彼女に對する同情を讀者に求めてゐるのである。『波鼓』のお種の夫に對する愛情はおさゐのそれに劣らぬものであるが、此作には『重帷子』に於けるほど義理が著しく描かれてはゐない。『昔曆』のおさんが、誤つて茂兵衛と不義を犯したのも、元はといへばおさんが夫以春に對する戀しさの嫉妬から出たものであつて、決して西鶴のおさんの如く、浮はついたものとして近松は扱つてゐないのである。だから、丹波に駈落してから後、おさんが茂兵衛に向つて、

「只忘れぬは二人の親、さていとしいは幼馴染の以春樣。こなたもわしも微塵濁らぬ此心、いひ譯して死にたい」

といつてゐるのも、矢張以春に對する單なる未練とのみ見る事は出來ぬ。少しも濁らぬ心をもつて夫以春を愛してゐることを明かにして後に、立派に罪にとはれたいといつてゐるのである。彼女も亦おさゐと同樣に、戀ならぬ戀に醉ふべく、夫に對して餘り多く義理と愛情とを感じてゐるのである。『卯月の紅葉』のお龜と與兵衛とは、從兄妹同志の夫婦である。お龜はまだ十五の小娘で、男は二十一の青年である。それが繼母とも父の妾ともつかぬおゐまにいぢめられて、遂に夫婦心中をするのであるが、お龜は與兵衛に對して、

「男故なら命も身代もとつて行け」

といつてゐることによりて、如何にその夫に對してお龜が愛を感じてゐるかは明かであるが、その愛情も、繼母と父とが與兵衛に對する仕打がつらければつらいにつれて、いよいよ强烈になつて行くのである。

『宵庚申』のお千代が夫半兵衛に對する愛情は頗る面白く描かれてゐる。彼女が姑に去られて實家へ歸つてゐる折、旅先から歸りがけに立寄つた半兵衛に對するお千代の態度を見るがいい。彼女は夫の姿を見ながら、一言の

挨拶をもしないのみか、まるで一瞥をもくれないで悄氣きつてゐるのである。これは或人の說いてゐる如く、二人の間に愛がなかつた爲では決してないのである。之に反して彼女は自分の夫半兵衛が、留守中に離縁するやうに母親と相談でもしておいたのではあるまいかといふ幾分の疑念をもつと共に、これで三度も離縁といふ不幸に出遇ふことの不名譽を思ふと、情けなくて悔しくて、憤ろしくて默つてゐたのである。三度もかたづいたのであるからには、只徒らにきまり惡さに、默つてゐたのとは異つて、半兵衛をいとしいと思ひながら、又しても離縁されたかと思ふと、恥しいのと恨めしいのとで物もいへなかつたのである。だからこそ半兵衛が自分の責任を感じ、お千代の父に義理をたて、自殺までしようとして、やがてお千代を連れて歸らうとして、

「例へ死んでも體も戾さぬ塵未來までも女夫女夫」

といふと、お千代は、

「ああ忝けない父樣も姉さまも喜んで下さんせ」

と云ひながら、父親の病氣中なるにも係らず、それには目もくれないで、帶を締め直してすぐにも家へ歸らうとするのである。彼女は自分の名譽が恢復され、自分の愛が昔の儘につながれると知ると、嬉しくて吾を忘れたのである。彼女は己が夫一人を、まことに杖とも柱とも賴んで、一身の苦樂之に依り、むしろ夫を主君とさへ仰いでゐる女である。だからお千代はやがて、ともかく一旦自分の家へ歸ることとなるや一杯こなさんの云ひなしゆえ、本に男の御恩は戴いてゐてもあきはない一といふのである。それでゐて彼等夫婦の間には、眞の愛情燃ゆるが如きものがあるのである。而もお千代は半兵衛の妻でありながら、家の妻でなければならなかつた。半兵衛はお千代を熱愛しながら姑に對する孝といふ義理を重んずる時に、姑の命ずるが儘に妻を犧牲にして、痛ましい、飽かぬ夫婦別れに泣かねばならぬのである。けれども夫婦別れをするといふことは、今更お千代の父に對しても出來ることではなかつた。といつて二人で駈落などすることは餘りにも義理を無視したずるい行ひであつた。ど

うせ生きられぬと知つた二人は、即ち盡すべき浮世の義理の限りを盡して、やがて手に手をとり忍び出でて心中の途にいそぐのである。

天の網島　義理と夫に對する犠牲愛の最もいたましく描かれてゐるのは『天の網島』である。二年といふ永い間、治兵衛は内を外にして、小春にうつつをぬかし、妻のおさんを只巣守にしてゐたに係らず、おさんは依然として治兵衛を熱愛してゐたのである。治兵衛も亦女房としては、おさんを愛してゐることは別に變りはなかつたのである。女性から見ると、そんな馬鹿なことのあり得よう筈がないといふ説が出るかも知れぬが、男性にはそれが出來るものであるといふことを私は屢〻耳にするのである。蓋し、情人に對する戀と妻に對する愛とは、其性質に頗る差があるからであらう。それは兎も角も、おさんは治兵衛を愛するの餘り、彼を殺したくなくて、遂に恥を忍んで「女は相見互ひ事、切れぬ所を思ひ切り夫の命を頼む」といつて密に小春に手紙を送つた。今日の普通の女郎なら見向きもしないだらう此の手紙を見て、小春は命にもかへぬ戀をすてておさんの願ひを快諾した。やがて小春が太兵衛に請出されようとして、いよいよ死ぬかも知れぬと知ると、おさんは自分の着物や子供の着物までも投げ出して、入質して、小春を救つてくれといつたのは、勿論小春に對する義理からでもあり、自分の面目からでもあるのは勿論だが、それが一面に於ては治兵衛いとしさから出て居ることはいふまでもなからう。さうすることによつて、治兵衛に一分を立てさせることが出來ると同時に、彼を死地から救ひ得るとおさんは信じたからである。おさんの夫に對する愛がなくして、どうしてそれが出來ることであらう。ところがおさんは可愛い夫を救ひたさの一念から、前後を忘れて夢中になつて、治兵衛に小春を請出させようとしたのであるが、さて請出してから、

「聞うておくか内へ入れるにしてから、そなたは何となることぞ」

といはれると、おさんは初めてはつと夢から覺めて現實に歸つたのである。治兵衛の爲に小春を請出すといふこ

とは、愛する治兵衛を殺さぬといふことではあるが、一面にはそれが又わが戀の仇を助けるといふことである。戀仇を助けんとすれば、自分は身を亡ぼさなくてはならないことに氣がついたのである。戀の仇を助けて自分を亡ぼすことは好ましいことではないが、自分の爲に忍び難きを忍んで、夫を生かし、夫と切れてくれた小春に對しての義理を思ふ時に、おさんは假りにもぽかんとしてゐることは出來ぬのである。力の限りを盡して小春を救はねばならぬと同時に、どこまでも夫を愛せんとすれば、飽くまで自分の愛慾をすて超人間的の高きに上つて、慈悲を施すが如くなるの他はないのである。云ひかへれば義理と愛慾との此傷ましい爭鬪を解決せんとするには、自分の社會的地位を引下げてしまふか、自ら出世間的に達觀するかの二途があるのみである。かういふ場合に自己を殺すことを教へられ、それに馴らされてゐるおさんは卽ち、

「はて何とせう、子供の乳母か飯焚か隱居なりともしませう」

といつて、自らわれとわが身のあさましい犧牲的境遇に泣かざるを得なかつた。けれども此獻身的犧牲的のおさんの美しい心根を見ては、さすがの治兵衛も驚かずには居られなかつた。

「餘りに冥加恐ろしい、此治兵衛には親の罰天の罰佛神の罰は當らずとも、女房の罰一つでも將來はようない筈、許してたもれ」

といつて手を合せた。獻身的な犧牲的な、死ねといはれれば死にもしかねぬまでに、夫を思ひ夫を愛せざらんとするも得ざるおさんの心根を思ふと、治兵衛は目の前に神の姿を見たのである。自らのあさましい心と行ひとを思ふ時、自ら合掌禮拜してゐたのである。けれどもそれはおさんにとつては却て心苦しいことである。彼女にあつては、もともと自分の夫は主君であり絶對者なのである。妻にとつては、夫の命ずる所は君主の命令であり、神聖にして犯すべからざることを時代の教育は教へてゐるのである。

「もつたいない、それを拜むことかいの、手足の爪をはなしても皆夫への奉公」

おさんの口から洩る此語を耳にした時、治兵衞はそも何と思つたであらうか。當時の人々が此語を耳にした時、何と感じたであらう。夫に對する彼女の愛情の如何に深いかを思ふと同時に、彼女の貞操の如何に高潔であるかを思うて、恐らくは袖をしぼらぬものはなかつたことであらう。或はいふであらう。おさんこそ貞女の範である。日本の女はこれだからいい。此處に日本の女の長所がある。日本の家庭は此處に美しさがあると。けれども一歩を進めて考へて見ると、これは男性文明、男性中心主義に立つての讃辭ではなからうか。理性に盲目なる婦人ならば知らないが、苟しくも自我に目覺めた女性から見た時に、之がそもそも默つて受け容れられる辭であらうか、徒に口をつむいで、範としておさんをまねることが堪へられるであらうか。

蓋しおさんの行動は少しも自覺から出たものではない。彼女には自我の存在さへも怪まれるのであつて、彼女は只儒教の教ふるが儘に、女大學式教訓の强ふるが儘に盲目的に行動し、さうしなければならぬと敎へられてゐたから斯くの如く活動し、さうすることを强ひられて來たから、只之を因習的に守つてゐる女に過ぎないのである。或は之を男性の立場から見た理想の婦人、乃至は近松の理想の婦人を書いたものと見てもいいかも知れぬ。けれども新なる時代の婦人に對して、彼女の與へる影響が果して何程あるであらうか。成程犧牲も獻身も共に美しい事であるには相違ないにしても、男女共に人間であるとすれば、男も一身を献げて妻を愛すべく、妻も亦一身を犧牲にして夫を愛する。かくてこそまことに美しい合理的な夫婦關係が存在するのである。イプセンのノラはヘルマーに向つて此愛を要求したのであつた。ノラの人間的自覺に立つた此要求は當然以上に當然であつたのである。これは實にノラ一人の要求ではなくして、近代人としての全人類の半數を占むる世界の婦人の要求であるのである。ノラの此覺醒は近代婦人の自覺を引起すことに與つて力あつたのであるが、おさんの所謂貞婦としての此行動は、そも何程の自覺を近代の婦人に向つて促したことであらう。「手足の爪をはなしても皆夫への奉公」の一語は、憐むべき氣の毒な男性中心文明の犧牲者としての同情を買ふかも知れぬ。男性中心の專制的暴君

的男尊女卑の精神の支配する家庭生活の崇拝を受けこそすれ、過去の文化に見られた一種の皮肉としては興味こそあれ、それが文化生活に對して如何なる價値をささげるかは殆んど問ふ餘地もないものである。かういふ立場から見る時は、必ずしもおさんといはず、近松の有ゆる人物は、自我に對して殆んど何等の自覺をもたない時代人そのままのものであつて、從つて近松の淨瑠璃の文化的思想的價値のそがるること多いのは歎いても餘りあることである。

義理と親子の愛情

子に對する愛　德川時代に於ては忠孝思想が甚しく强調されたが爲に、親に孝を盡すといふことは一般に極めて重要視され、近松も此思想を殆んど有ゆる作品の中にもり込むことを忘れなかつたのである。此處にはただ親の子に對する愛情が如何に描かれ、それがどんな風に義理とからませてあるかについて實例をたづねて見たいと思ふ。

『丹波與作』の上の卷には、今日も猶屢〻舞臺に上される例の重の井子別れの場において、夫婦の義理を忠義にかへて、夫與作とあかぬ別れをし、姫君の乳母となつてゐる重の井のせつない愛が描かれてゐる。彼女が馬方となつてゐる其子三吉との別れに際して、

「こりやま一度こち向きや、山川で怪我しやんな、雨風雪ふり夜道には、腹がいたいと作病おこし、二日も三日も休んで患はぬやうにしてたも。毒な物食はずに腹や痲疹の用心しや、可愛のなりやいたいたしや、千三百石の代とりが何の罰ぞ何の咎ぞ」

といつて、一分十三を服紗につつんでやると、三吉は、

「母でもない子でもないならば、病まふと死なふといらぬおかまひ、其一步もいらぬ、馬方こそすれ伊達の與作が總領じや、母樣でもない他人に金貰ふ筈がない。ええ胴慾な母樣覺えて居さつしやれ」

といふのである。現在母に逢ひながら、公然と母と呼び子といはれることが出來ない三吉の心情は誠に同情に値

するものである。やがて、十ばかりの己が子の馬子が、頰かむりをし目をかくして、泣きながら立去らうとするのを見ると、重の井は魂も消ゆるばかりに泣いて、

「養い君お家の御恩思はずば、扨一人子を手放して、何のやらうぞ、奉公の身のあさましや」

と身の不運を歎くのである。かうして子に對する愛着の本能は身を刻むばかりにしてしめつけるのであるが、忠義といふ大きな義理は彼女に向つて一切を犧牲にすることを要求して止まぬのである。此大なる犧牲的要求の前に立つては、彼女は只儘ならぬ人生を諦めに泣く外はないのである。近松は重の井が此痛ましい諦めを得るに至るまでの心理的經過を描き盡して殆んど餘す所がないのである。兎も角もさうして一旦別れた三吉は、やがて與作に賴まれて、姫の金袋をぬすむといふ大それた事をやるのである。母でありながら母たる事を隱してゐる重の井は之を知ると、どうしていいか分らなくなるのであるが、如何に窮すればとて、三吉が姫と乳兄弟であることを暴露する事によりて、彼を救はうとするやうな卑劣な路を步むことは出來ない。それでは今まで立て通して來た義理が何の意味をもなさぬことになる。彼女はせつなき思ひに忍び泣きながら、密かに人の子に對するが如き態度でいふ。

「やいそちは國から目をかけて情を加へた甲斐もない、さもしいことをし出したな。筋目も有りそなものなれとも、さすが育ちが恥かしい。其故親々も知つても知らぬ見ぬ顏して其馬方とはなりつらめ、こちも子をもち覺が有る。皆親心は同じこと、若母などがききつけても我子の命を助けん爲、火水の底へは沈まふが此場へ助けに出らるるものか、見殺しにする樣なれど心の中では神佛に命乞してもがくぞや」

いくら命が助けてやりたくても、自分の子であるといつて名のつて出ることの出來ぬ義理がある丈けに、重の井には一層の惱みがあり、殊の外に情愛の切なるものがあるのである。彼女は最後の賴みとして、人知れず心の中でもがきながら、只神佛の力に一切をまかせる外はないのである。

『夕霧阿波鳴渡』にも、子供に對する親の愛情がまざまざと見られる。伊左衛門は其昔自分と夕霧との間に出來た源之介を引取つて、家を立てさせようとするのであるが、それが今左近の家に引きとられて、育てられてゐるのである。左近の妻は、夫の恥さらしもせず、自分達二人をも助けんが爲に、一層のこと源之介を本當に子として貰ひ受けたいといふと、すいも甘いもわきまへた伊左衛門は義理に迫られて、惜しい我が子を左近に讓つてしまふことに決心する。けれどもせめて一度は源之介の顔が見たいとあつて、伊左衛門は駕籠舁にまでなつて、夕霧をつれて左近の家を訪れる。そしてたまらなくなつて、今は左近の子になりすましてゐる吾子の源之介に抱きつくのであるが、武士の子らしく育てられた源之介から呶鳴りつけられると、其處に面白い場面が展開する。

「やい、駕籠舁奴、むさいなりで侍に抱きつく慮外者奴」

「眞平々々御免なりませ、私が悴に、丁度お前程なのが御座れども、小さい時から人手に渡し、見度い々々と存ずる折節お前を見付、どうも堪へられず、心亂れて慮外の段御免遊ばし、あこぎな申事なれど、お侍の御慈悲に、父かといふて私に抱きついて下されませ」

義理にからまつて、己が子に對して哀訴する情のいかにも痛切なる様が見えるやうである。そして其描き方も重の井が三吉に對すると同じ行き方である。けれどもいよいよ事實がばれてしまつて、源之介が此家から放り出される事となると、夕霧は彼を抱きしめながら、「あの父様や此母は今の如く人中で踏まれぬ計に恥をかき、云下げられても其方を抱くが嬉しい逢ふが嬉しい」といふのであるが、親としての眞心から出た此愛の言葉をきくと、源之介は忽ち涙まじりの笑顔になつて、

「傾城でも駕籠舁でも本の親がいとしい」

といふ。義理の障壁が見事に取り去られてしまふと、そこには本能愛の力強い大波が堤を決して押しよせて來るのである。

『壽の門松』の中の卷に於て、父親淨閑が鼠落しに例をとつて、幽閉されてゐる與次兵衛にそれとなく逃亡をすすめるのは、公儀といふ義理にからめられて、あからさまにそれを說くことが出來ない親の愛を描いたものである。如何程逃亡を暗示され敎へられたとしても、其後にての父親の難儀を思ふと、その儘逃げ出すに忍びない與次兵衛は、

「剩さへ親を身代りに逃げて命助かり、百年千年生きるとて、人交りもならねば天地の內には住まれぬ。……やつぱり此儘死なせてくれ、命をすて一生の孝行がして死にたい」

といつて容易に動かぬのである。けれども我子の此行動を見ると、親心としては却つてたまらないのである。自ら如何なる災難を引受けても、子を助けたいといふのが親心である。それを取り入れない子に對して、

「親の嘆を思ひやれ、一生子でも居るまい、一度は親にもならう、胸の中が知らせたい」

と淨閑はいよいよもがくのであるが、遂に與次兵衛が親の慈悲心をくんで落ちのびる決心をすると、父親は、

「やれ嬉しや落ついた、今迄の不孝皆許し、三十年の孝行をたつた一度に受取つた」

といつて歡喜の頂點に達するのである。義理を思ひながらも、子を愛する盲目なる本能的な親心が目に見えるやうである。

『宵庚申』の中の卷に於ける、三度目に離緣されてもどつたお千代に對する父親平右衛門の感情は、有りふれたあはれなる親心を寫し出したものである。黄泉の底までもお千代のことが氣にかかるといふ平右衛門は、お千代を病床に呼んでいふ、

「又去られて戻つたな、子に運ぶ親の心、居ながら千里萬里もゆく。……おのれ重ねて去られたらば、顔も見るまじ物もいふまじとの我もありしが、六十に足踏込んでは、年ばかりよるでなく、月もより日もよつて、病ひにはからまる、身の衰ふる程いやましに案じらるるは子の身の上。三度はおろか百度去られても、去らるるに定りし前世の約束と思ひあき

らむれば、悔みもせぬ、惜らもない。笑ふ人は笑ひもせよ、譏らばそしれ指もさせ、子の不便さにはかへぬぞ」

年が寄るにつれて、段々意志も氣力も衰へて、本能の感情のみの荒れ狂ふにまかせつつも、一切を宿命的に諦めてゆく悟り心と人生のみじめさと、夫婦の緣の薄き子に對する親心の動搖に對しては、自ら同情の涙をそそられるものがある。かうした親子の情愛を見ると、お千代の夫半兵衛は、平右衛門に對する義理を思ひ、更に養父母に對する義理を考へて身の置き場がなくなつて、義理の清算をなすべく刀に手をかけるのであるが、平右衛門から道理を說かれると、一旦はお千代を家に連れて歸つて、遂に痛ましい夫婦心中をするのである。

親心と老人　近松はかうした親心と老人とを描くことに於ては殊に優れた手腕をもつてゐるのであつて、『昔暦』や『浪枕』や『油地獄』や『冥途の飛脚』には其傑出した場面が見られのである。而も此四つの親子の情愛を描いた場面は、何れも類型として見て差支へないものであつて、親として扱はれてゐる人物も作者その人ではないかと思はれるほど相似たものである。其所に描き出されてゐる情趣も描き方も甚だよく似てゐるのである。けれども此等のうちで親の子に對する愛情の最もしんみりと現はれてゐるのは、何といつても『冥途の飛脚』に於ける新口村の場である。そこでは忠兵衛の戀人梅川と、彼の父孫右衛門とが出遇つて、忠兵衛は陰に隱れてゐるのであるが、梅川と孫右衛門とは、義理の爲に當人同志ではないやうな筆法で相對せしめてある。（此筆法は『阿波鳴渡』の夕霧と伊左衛門とが、その子の源之介に出遇ふ時にも用ひられ、また『丹波與作』に於て、乳母重の井がその子三吉に最初に出遇ふ場合にも、『宵庚申』に於てお千代の父親が、半兵衛に出遇ふ際にも用ひられてゐる。作者はかうした場面の興趣を多からしめると同時に、義理に對する遠慮を描き出してゐるのである。）雪の田舍路を歩みながら、忠三郎の家の前にて、足駄の緒を切らした機會に、梅川と相對する事となつた孫右衛門は、確かに彼女を忠兵衛の戀人であると悟りながらも、義理からそれを口にすることも、公然と名乘り合ふことも出來ないで、それとなく梅川に向つていふのである。

―近來愚痴なことなれど、世の譬にいふ通り、盜みする子は憎からで、繩かくる人が恨めしいとはこの事よ。久離切つた親子なれば善いにつけ惡いにつけ、構はぬ事とはいひながら、大阪へ養子に行て、俐發で器用で身をもつて、身代も仕上げた、あの樣な子を勘當した孫右衛門は、たはけ者阿房者といはれても、其嬉しさはどう有らう。今にも探し出され、繩かかつて引かるる時、能い時に勘當して、孫右衛門は出かした、仕合ぢやとほめられても其悲しみはどうあらう」

盜みをしたものが繩をかけられるのは當然とは思ひながらも、吾が子なるが故にそれは堪らないのである。表に正義の力を是認しながらも、蔭に悲しさの湧き來るのは自然の情である。愚痴であることは分つてゐても、義理の前には愚痴を並べるのが人情である。老人の子に對する悲歎がかうまで自然に描かれてゐる立派な例を此他に見出すことは出來ない。けれども義理はどこまでも義理である、嚴として愛情に對して戰ひを挑んでゐるのである。而もそれが嚴しく迫れば迫るほど、愛情は愈々切ならざるを得ないのである。

「今では世間廣うなり、養子の母に難儀をかけ、人に損かけ苦勞をかけ、孫右衛門が子で候とて、引込んで置かれうか、一夜の宿も貸されうか。皆彼奴が心から、其身も狹い苦をしをる。嫁御にまで憂き目を見せ、廣い世界を逃げ隱れ、知音近付親子にも隱れる樣に身を持なし、碌な死にもせぬ樣に親は生つけぬ。憎い奴とは思へども可愛ゆうござる」

といつて、孫右衛門はやるせない情愛に泣きながらも、一夜の宿を己が子に貸すは疎か、公然と其顏を見ることも出來ぬのである。けれども本能の愛は動もすれば彼に向つて前後を忘れしめようとする。彼は遂にたまらなくなつて、

「何と遇ふても大事あるまいか」

といひながら、二足三足ゆきつもどりつして、隱れてゐる忠兵衛に逢はうとすること一度や二度ではないのである。が强烈な義理の力は、遂に愛の力を征服してしまふのである。孫右衛門はかくて、我子の顏をも見ずして別れてしまふのである。そして銀二枚を取り出して旅費として梅川に渡すのであるが、それも彼女を嫁と思つてや

るのではなくて、足駄の手入れをして貰つた謝禮の爲であるといふのである。親子の愛と義理とが巧にからみ合された此場に接して、何人かよく涙なしに居ることが出來よう。

『昔暦』の女主人公おさんの兩親道順夫婦は、黒谷の菩提所への途すがら、不倫の駈落者のおさんと茂兵衛を見つけて、杖にて打つて逐ひ逃がしてもやりたい心にて、「親は犬には生つけぬ。猫になれとは、誰が育てた。畜生に對して詞は交さぬ」といふ獨語の中にも、親の愛情を見るに足るものがある。それは父親道順が、

「なまじ親がかくまふと、聞えては先に我が立つて、免したふても許されぬ。親下人にも見はなされ、憂き目をすると聞えては、げには先にあはれみ有り、やいおさん、畜生よ犬猫よと叱るとて恨むるな、願かけぬ神もなく、祈らずといふ佛もなく、三光天を拜むとて、七十に成る道順が朝夕垢離を取時は、惣身の骨はこぼれ共、娘が處刑にあふならば、此苦みを百千萬、重ねても物の數かは」

といふことによつても明かであるが、母親も亦狂亂の如くなつて、

「是おやじ殿、脉のあがつた死に病も若やと藥は盛つて見る、天にも地にもたつた一人の大事の娘、見つけらるると殺さるる手ばなしてやられうか、ござれ爺嫗つきそふて、死なば親子一時に」

と口説くのである。子の死を目の前にする親が子と共に死なんとするのは自然の情である。道順は更に獨言のやうに、早く山の奥にでも身をかくせかしと暗示しながら、二人に向つて、

「親が大事に生付けて撫で育てた體を棒でつかれて死にたいか、體にも恥がかきたいか。生けらが死なふが此道順は悲しいとも思はねば、涙一滴こぼれねどばばの泣きやるが悲しい」

といつて、悲歎を誤魔化さうとするのである。何といふ悲痛な男心であらう。彼はやる瀬ない悲みを忍びながら、銀一貫目を二人にやつて、それとなく身を隠すことを勸めるのである。而も此銀は黒谷の和尚に返すべき金である。そして新口村の孫右衛門の場合と等しく、義理の爲二人は此金を公然と渡すことは出來ないのである。「遣

るといつてはやられぬ、貰ふといふては貰はれぬ」銀である。道順は即ち泣いて狼狽して道に落したといふことにしてそれを二人に渡すのであるが、「父が歸れば母がとめ、母が歸れば父がとめ」して名殘を惜みながら、容易に別れることが出來ぬのである。おさん等二人は此時小高い丘に上つて兩親を見送るのであるが、折柄の月影に照らされて物干の柱にからみ合つた二人の姿を見ると、あれこそは正におさん茂兵衛が磔刑にあつた姿だといつて、道順夫婦は子の可愛さに泣きながら悲歎の涙に暮れるのである。

同じく義理の前に立つて、それとなく金を渡して、罪ある其子を逃れ隱れしめようとする例は、「博多小女郎浪枕」の中の卷にも見ることが出來る。自分の息子惣七が、當時禁ぜられてゐる密貿易により、正しからぬ金儲けをやり出して、榮耀な生活をやつてゐるのだと睨んだ父親惣左衛門は、惣七夫婦の留守中にその家財道具一切を賣つてしまつて、それとなく路銀を投げ與へて、夫婦に今の間に行衛を晦ますやうにと暗示するのである。かくて、

「今の銀は隣の道具賣つた金、直に隣へ投込んだ、禮受ける筈がない、惣左衛門が子供には商ひこそ教へたれ、非道の身過する子はもたぬ。淺ましや不便や、天道も日月も神も佛も罰はあてはなされねど、此方から罰の下へ當りに行くとは知らぬかや……やい惣左衛門が子に成りたくば手鍋さげても正道に、淺ましき死をせぬやうに、命全う何卒親を先に立て、惣左衛門が葬禮に喪服を着て供して見せ。其時は我子ぢやと棺の中から悦ぶ早ふ失せ」

といつて遂に顏を見せないで、泣く聲の耳に殘るを形見として、二人の子を逐ひ立てるやうにして旅立たせる親心には、義理を立て通して愛情に忍び泣く孫右衛門や道順等の親心と同じものがしみじみと味はれるのである。

女親の愛　けれども孫右衛門も惣左衛門も立派な男子である。愛情を犧牲にして義理を立て通す凜とした彼等の態度には、却つて同情を强めしむるものがあるのであるが、同じ親でも母親となると、只强いばかりでは曲が

ないことを作者はよく心得てをり、義理を知つての强さの中にも、猶そこに女らしいやさしみが加へられてゐるのである。『女殺油地獄』の與兵衛の母親お澤は、卽ち一旦は義理にせまられて、自ら與兵衛を勘當するのであるが、その勘當は却て夫德兵衛をして、愈〻與兵衛を愛せしめん爲の手段に過ぎないのである。だからこそ裏へまはつては、すぐに粽一把と錢五百文を携へて、彼女は與兵衛の後を追ふのである。お吉の家にて、同じ與兵衛のあとを追うて來た德兵衛から見つけられるなり、彼女は明かに、其心を自白してゐるのである。

「たとへあの惡人奴、お談義にきくやうな殊利槃特の阿呆でも、阿闍世太子の鬼子でも母の身で何の憎からふ。いか成惡業惡緣か、胎内に宿つてあの通りと思へばふびんさ可愛さは父親の一倍なれども、母が可愛い顔しては……いよいよ心が直らぬと、さぞ憎まるるは必定と、態と憎い顔して打つたたいつ、追出すの勘當のと、むどうつらふあたりしは、繼父のこなたに可愛がつて貰ひたさ」

かういつてお澤が、普通の母親には殆んど出來さうにないまでの氣苦勞をしてゐることは、如何に彼女が夫德兵衛に對して義理を立てると同時に、與兵衛を可愛がつてゐるかを示して餘りあるものである。彼女にあつては、與兵衛の惡態が强ければ强いほど却つて可愛いのであつて、其身はもう氣も狂ひさうなのである。死にかねもせぬのである。「此上に根性の直る藥には、母が生肝を煎じて飮ませといふ醫者あらば身を八つ裂を厭はねども」といふ言葉は、明かに彼女の心中を語つて餘りあるものである。かうして同じ親の愛を描くに方つても、近松は「かげを隱すは母の慈悲、打つ杖は父の慈悲」の一語によりて示してゐるが如く、父の愛と母の愛との間には、立派に差別をつけて、而もそれを見事に描いてゐるのである。

描寫の成功と本能の愛　以上の如く、近松が親としての子に對する愛情を描くことに見事に成功したといふことは、素より彼の人となりが然らしめてゐるのみならず、彼の創作力によるものであることはいふまでもないが例へば『丹波與作』が五十六歲、『冥途の飛脚』が五十九歲、『夕霧』が六十歲、『昔暦』が六十三歲、『壽の

門松』が六十六歳、『浪枕』が亦六十六歳、『油地獄』が六十九歳、『宵庚申』が七十歳の作といふやうに、彼の世話物の多くが、頭と筆との老熟した後半生に成つた爲であることも見のがすべからざることであらう。けれども此處に吾々が忘れてならぬことは、彼の描いた所謂親子の愛なるものが、本能の愛から一歩も出ることなく、而もそれが義理とか運命の前に、柔順に跪づくに過ぎないもので、其處に悲壯とか沈痛とかいふやうな趣の見られるものなく、甚だしきに至つては、只匹夫の愛にさへ墮したと思はれるやうな、極めて有りふれた親の愛が描き出されてゐるに過ぎない事である。例の『丹波與作』の重の井が三吉に對する愛情にしたところで、最後には自ら三吉を救ふ道が開けたとはいふものの、重の井は最初から夫婦の愛を忠義といふ義理にかへたと自らもいつてゐるほどあつて、自分の子をいやいやながら馬方の儘で打やつてゐるのである。それも理性的に目覺めて、わざわざさうするのであらばともかくも、已むを得ないこともない一種の義理に盲目的に屈しながら、陰でべそべそと愚痴をいつてゐるのである。だから「現在我子に馬追はせ、男の行衛も知らぬ身が、母は衣裝を着飾つてお乳の人よお局よと玉の輿に乘つたとて、是が何に成る事」と云ひながら、自分ではどうすることも出來ず又どうしようとする意志さへもなく、只「如何なる因果な生れ性」といつて、因果の前にむざむざと頭を下げてゐるに過ぎないのである。進んで子の境遇に同情して、子の爲に道を開いてやらうとか、自ら一切を犧牲にして子を愛しようとするほどの意志もないのである。只有りふれた世間並の本能の愛を感ずる丈けである。『昔暦』の道順夫婦にしろ、『冥途の飛脚』の孫右衛門にしろ、『浪枕』の惣左衛門にしろ、子の過を辯護して運命を切り開いてやらうとか、斷乎として自ら罪を償うて代つて犧牲になつてやらうとか、よしそれが出來ないまでも、さうしようといふやうな積極的行動を取らうとするでもなければ、義理そのものの不合理とか、それが殘酷に過ぎるといふやうなことに對する疑問すら起すでもなく、只如何とも出來ないものと諦め込んでしまつて、強力なる義理の前にすなほに跪つくのみで、其子に對して一時的な姑息の手段を取つて、彼を逃れしめようとあせるのみであ

る。そんなこと位で逃れられる罪なら、最初から何でその様に恐れるのか。さうしてせめて一時でも處刑を逃れしめようとするのは、何れの時代にも何處にも有りがちな人情の弱點とはいひながら、餘りにも淺墓な誤魔化しである。かうした親心といふものは、せんじつめると、まるで一時的の本能の愛匹夫の愛に過ぎないで、決して理智に立脚した、沈痛嚴正な、徹底的な大愛ではないのである。だからこそ『油地獄』のお澤の與兵衛に對する愛の如きを見ると、そこには理性の缺けたみじめさ、あはれさ、氣の毒ささへも、まざまざと見られるのである。つまり盲目的に義理に囚はれ、其れに束縛されつつ、自我本位の本能の滿足を得ようとする。所謂ありふれた小愛に過ぎないのが、彼等の愛である。此點からいふと『夕霧』に現はれた親の愛は、幾分か思ひ切つたものである。それにしても前述の如く、七歳の子の源之介が結局、

「傾城でも駕籠舁でも本の親がいとしい」

といふと、伊左衛門が、

「おお出來いた出來いた、侍とても尊からず町人とても賤しからず、尊い物は此胸一つ。氣遣せまい伊左衛門が妻子、憂目はさせぬ力落すな」

といふのはいいが、さういつてから、「我も力なく只茫然と成る」のはいかにも心細いことである。むしろさういつて茫然とせずして、泰然としてゐて欲しいものである。

又既述の『壽門松』の父親淨閑が、幽閉されてゐる與次兵衛を逃亡させようとしても、親の難儀を思うて、彼が容易に落ちようとはせぬのに對して、色々と暗示して遂に逃亡を決心させ、自ら一切の後難を引受けて、「これで三十年の孝行をたつた一度に受取つた」と云つて喜ぶのは、聊か意を强うするに足るものがある。けれども淨閑が浮世の義理から湧くべき後難に對して、もつと積極的に、犧牲精神を見せてゐないのは惜しいことである。彼は、

「いかなる大病難病も病には療治樣々有る國法で取らるる命には、人參で行水させてもいかないかな助からねど、金銀では助かる、命の買はるる金銀大事の寶といふことを與次兵衞奴が知つたれば此難儀は仕出さぬ」

といふほど物が分つてをり、又今の場合がさうだとあれば、何故にもつと自ら進んで、其災難も引受けてやるほどの徹底した愛をもたぬのであらう。もし實際にさうした考へをもつてゐるのであるならば、何故に、

「年寄つた親をもつものは、一日も親を先立て、其身息災で年忌追善弔ひたいと願ふぞや、おのれは親に弔はれ歎がかけて見たいか」

といふやうなことをいふのであらうか。此の齒切れの惡い言から見ると、淨閑の愛も亦あまりに自己滿足本位から出たものである。

更に『宵庚申』のお千代の父が、彼女の離縁されて歸つたに對して「三度はおろか百度千度去らるるとも、去らるるに定まりし前世の約束と諦むれば悔みもせぬ憎うもない、笑ふ人は笑ひもせよ」といつて、最初の決心と反對にお千代に對する徹底した愛を見せてゐるのは痛快であるが、その愛も決心も諦めも、眞の自覺から出てゐるのでもなければ、本當に理性的に悟つたのでもない處に物足らなさがつきまとふのである。又『長町女腹切』の半七の叔母の死は、如何にも半七可愛さの犧牲の死の如くであるが、夫の甚五郎が、

「女房の甥の仕業存せぬといふて此甚五郎が立つものか。見ず知らずにも義理によつて命を捨るは男の役」

といつてゐるに對して、叔母は、

「叔母一人の科に落しこなたも半七めも罪をのがれて下され」

といつてゐる所から見ると、これは必ずしも甥可愛さの愛に徹した死とのみ見ることは出來ない。良人に對する盲目的な義理も半分以上手傳つてゐるものと見るのが穩當であらう。

時代物の愛　世話物の場合は以上の如くであるとして、時代物に於ては如何に親子の愛が描かれ、それが如何

に義理とからみ合されたであらうか。『傾城吉岡染』の上の卷には、繼母がまま子に義理を立てて、却つて可愛い實の子を勘當する痛ましい心情が描かれてゐる。

「……これよりはなほ疎かもなく、兄を大事と育つれども、まま子の足を打折てかたわにしたと世の中の、雜口に戶は立てられず、繼母がまま子を憎むといはれては第一夫の恥、父御の石塔卒塔婆に迄恥與ゆるも本の子故、何卒家を出さん爲母が目を眠つてわざと己に惡性つけ、勘當はしたるぞや。五人十人有る子さへ、親の因果に一人も棄てたいと思ふ子はなきに、まして一人の子を棄しは夫の爲兄が爲母も道を立んため母が道さへ立ならば、己も人の憐み有りよも辻門には立まいと、愛を思ひ彳處を思ひ已に勘當してよりは、一夜も泣かずに寢た夜はなく母は壽命を縮むるに、己は盜みに夜を明かし、母とも思ひ出すまいと聲をあげてぞ泣き給ふ」

繼子を不具にしたと世間から指彈せられまいとする義理の念にかられては、側に結へつけておきたい程のわが實子を勘當することも敢てするのである。そしてそれが夫の爲であり、兄の爲であると信じ、それ等に對する義理から、繼母は實のわが子を勘當するのである。盜みをするのが憎くて勘當するのではないのである。わが子となれば、縱ひ罪の子であつても、それをかばつてやりたいが親としての情ではあるのである。それほどのわが子を勘當して壽命を縮むるもいとはないのは、全く義理を立てたい念からである。夫やその他に對する義理からでなくしては、かうした思ひ切つたことは到底出來ぬ事である。今日の人間などの想像もつかぬことなのである。『相模入道千匹犬』の第三段に於ける安東入道も、其娘綺合姬に對して限りなき恩愛の情を感じながらも、武士としての世間に對する義理を思ふ時に、徒らに娘をかばふことは出來ぬのである。入道の娘は鎌倉方に敵對した新田義貞の弟脇屋義助の妻となつてゐるからである。義理にからまれて泣いて娘を勘當せねばならなかつたのである。「勘當したる親心、子の善い惡いも何事も、氣にかからぬと思ふかや、明暮そばで見るよりも、手ばなして置その氣遣、おのれやがて子を持つて、たつた三日別れて見よ、氣がちがはふぞ」といふ安東入道の胸のせつ

なさは、子に對する切なる愛を解する親にして始めていへることである。義理を感じて娘を勘當したる親にしてまた初めていへることである。これほどに娘を愛し、義理を重んずる安東は、義貞の使者となつて、父を迎へに來た娘に對して、その面目をたててやりたさに自分は遂に自害をするのである。「一命を引出物一分立ててやりたさに、お使者の爲の自害ぞや……恐らく能い兵千騎は切つてすつべきに、今むざむざと腹きるは、主君鎌倉殿の御損、義貞の爲にはなまなか味方につけんよりよつぽどの德分、是もお使者がいとおしき義貞の御前首尾能、女ながらも大事の使者仕おふせたり出來したり、あつぱれ武士の娘やといはれてたべお使」といつてむかへる父入道の心中には、義理をたて通さうとする心と、娘可愛さの情とが、渦を卷いて戰つてゐるのであるが、此體を見て、此言葉を耳にすると、義貞の使者として來た入道の娘も正體なく、父入道に取ついて「もう一生の限りの時、娘といふて下され」と叫ばずにはゐられないのである。入道卽ち「さあ今が四苦八苦、義理は今生一旦にて魂去されば恐れもなし、勘當ゆるした我娘じや安東が祕藏子よ」といつて娘を抱きよせて歎き悲むのである。

　此時代物の二例を見ると、可成に徹底した愛が描かれてゐるが如くに思はれるが、よく考へて見ると、矢張世話物に於ける場合と何の選ぶ所はないものである。前者に於ては、繼子に義理を立てて、盜みをする實の子を勘當したといふのであるが、それは決して正義觀に立つての大きな愛でもなければ悲壯な愛でも何でもないのである。夫に對し兄に對して盲目的な義理から爲されたに過ぎないことである。實の子を勘當したといつても、その惡を憎んでの上ではなく、只義理の力に迫られて厭々でしたのである。だから「五人十人有る子さへ親の因果に一人も棄てたいと思ふ子はない」といつてをり、「母が道さへ立ならば」と述べてゐるのである。本能は折角の美はしい行ひを裏切つて、母は泣かずに寢た夜はなく徒らに自ら壽命を縮めてゐるのである。後者に於ても、安東入道は、眞に娘を愛するが故に自らを殺すのではなく、自害が最も正しい道だと思つて自害するのではないのである。鎌倉に盡すのが最も正しいと思ふならば、斷乎として義貞の賴みを排すべく、又眞に娘を愛するが正し

いと思はば泰然として義貞に味方すべきである。その何れをも選ばずして自らを殺すのは、兩方によかれかしとの妥協的な態度から、自分の名と娘の面目との爲に、義理に盲從して自ら犧牲者となるに過ぎないのである。だから最後には、「義理は今生、……勘當許した我娘ぢや」といつて徒らに感傷的に娘を抱いて歎くのである。

之を要するに近松に於ける親の愛は、愛は愛でも本能的な小さな愛に過ぎず、本能を超えた大きな愛ではないのである。だから、それが義理の前に立つと他愛もなく負けてしまふのであつて、誤られた義理とか傳統とかに對抗して、之と爭ひ之と戰ふといふ悲壯なものではないのである。悲慘ではあつても沈痛なものではないのである。世間普通の親の愛と少しも變りはないのである。換言すれば、理性に立脚した、本能以上の愛ではないのである。それは結局近松の思想に深みがなく、自我の覺醒がないことに起因してゐることは屢々述べた如くである。思ふに近松に自我の覺醒と、理性の透徹と、思想の深みとがあり、あれほどの情味があつたとしたら、彼の世話物は深刻沈痛無比なものとなつたことであらう。

男達と面目

町人と名譽　武士道の盛な徳川時代に於ては、武士は忠義と名譽とを最も重んじたのであつたが、此精神は町人にも感化を及ぼして、彼等も亦誠實と義理とを重んずると同時に、甚しく體面を重んじ面目を尊重した。或は誠實と義理の尊重とを忠義とは全く別物の如く解し、面目と體面の尊重とを名譽とは全然異つてゐるものの如く見てゐるものがあるが、忠義の精神はやつぱり町人に於ても忠義と殆んど異らない誠實な奉公の精神となつて現はれてをり、それがまた自ら義理を重んぜしめたのである。名譽を重んずるのと、面目を重んじ體面を尊ぶのとは全然同一ではないかも知れぬが、體面の全からんことを望み、面目を失はざらんことを願ふのは、やがて名譽を尊ぶことの一面である。

由來日本人は痩我慢な國民である、武士は食はねど高楊枝といひ、渇しても盜泉の水を飲まない意地は殊に强いのである。此武士的精神が町人に現はれると、町人は義理を重んじ面目を尊重する念が强くなり、所謂町人の道が生れたのである。此體面を重んじ義理を尊重する念こそは卽ち男達の精神であつて、或は一分を立てるとか、男をたてるとか、顏をたてるとか、或は單に立つとか立たぬとかいふのがそれである。武士が名譽を重んじたに對して、町人は一分を重んじ面目を尊び常に男をたてることを忘れなかつたのである。萬一にも、一分がたたないとなると、彼等は生きることの最高の精神的資本である信用を失ひ、從つて最早生きてゐる甲斐がなくなつて、武士が切腹するが如くに、死をさへ選んだのである。或は之を進めて信義を重んじ、弱者を助ける所謂仁俠とし

てまで現はしたのである。或は男をたてんが爲には、身を捨て命を捨てることも厭はずして戰ひもし爭ひもし、樣々の努力奮鬪も續けることを厭はなかつたのである。かうした男達の精神と武士の名譽心とは、近松の人物の殆んど大抵に現はれてゐるのであつて、その多くがまた之が爲に戰ひ、之が爲に心中さへしてゐるのである。『曾根崎心中』の德兵衞が、やつとの事で繼母の手から貰つて歸つた金は命よりも大事な金なのである。けれども九平次が一兩日の間に生死の淵に沈まねばならぬからといつて懇願すると、德兵衞はその命代りの大切な金を男らしく貸してやるのである。今日の男ならば、命にかへても貸しさうもない金を貸してやるのは、只德兵衞が無思慮なお人よしである爲とのみ見ることは出來ぬ。彼は勇んで他人の危難を救つてやる丈けの男氣をもつてゐたのである。自分が存亡の秋にあつても、友達を見殺しにするやうなしみつたれた行動をすることは出來なかつたのである。だから愈々九平次から騙られたと知り、却つて云ひかけをされるに至つても、他人を恨む前に、却つて云ひかけされ面目をつぶされた自分を恥ぢて、只管公衆の前に於て、「いづれもの手前面目なし恥かしし」といつてゐるのである。そして遂には、「此德兵衞が心の底の涼しさは、三日を過さず大阪中へ申譯はして見せう」といつて、死を以てしても、侚汚された面目の恢復を謀らうとするのである。而もそれが遂に不可能と見ると、彼は直ちに死を決心するのである。實際德兵衞が心中する一つの原因は、正に此一分の破滅にあるのである。よく『曾根崎心中』の德兵衞の死を以て、原因不明の死であると說く者があるが、（勿論描き方にも不充分な點はあるが）それは今日の吾々の頭で見るから分らないのである。公衆の面前で如何に侮辱されても、甚しきは呪はしい破廉恥罪を犯しながらも、きよとんとして生きてゐる人間の多い今日から見た時に、元祿時代の一分の觀念は、到底容易に理解することが出來ないものである。だから一分の破壞が德兵衞の心中の主要なる一因であるといつても、或は之に反對するものがあるかも知れぬが、實際此點にも大切な一つの重點があることを決して忘れてはならないのである。『重井筒』の德兵衞にしても、お房との戀をまざまざと見に見つけられると、「さあ

兄貴まで知られたり、何の面目にのめのめと、人に面をまぶられん、いざ此處で尋常に」といつて脇差に手をかけるのも、自己の尊貴を知らぬ當時の人間には當然なことなのである。

武士の面目　其昔立派な武士であつた『丹波與作』の與作が戀の爲に身を誤つて、馬方にまで成り下つたのは是非もないとしても、馬方の彼にも猶ほ男達はあつたのである。彼が「五十三次に汁かけて、かみこなす與作ぢや」といつて意氣を見せると、之に對して同輩の八藏は、「男達はおいてくれ」といつてゐる。八藏に借金をもちながら、「五十三次に汁かけてかみこなす與作」であるからには、彼が賭博にふけつてゐるのも、單なる道樂のみではないのである。戀人である小萬の父親が、稅金未納の爲に水牢に入れられようとしてゐるのを見ると、何とかして助ける方法もがなと思つてもがいた結果なのである。「これで可愛いそなたが親を殺させまいと、痩我をはつての出來心、……しこり博奕の榮耀とは、さりとはあんまりむごいぞや、これ皆そなたの親の爲」といつて、彼は小萬の恨み事に對して訴へてゐる。かうした與作であるからには、馬方風情に何の恥もあるものかといつて、自分を卑下してゐながら、自ら姫の金入れを盜ませた三吉に對しては、親として面目ない事をしたと悔み、生きるに術ないと見ると、思ひ切りよく心中を決心するのであるが、再び姫君の情によつて命を救はれようとすると、主君に對する厚恩を報ぜずして恥辱を重ねながら、又しても助けられることは恥かしくてならぬのである。「女どもも悴も人の笑はぬ心ざし立てたるに、拙者は何を面目におめおめと諸人に生顏をあはされん」といつて、寧ろ潔く死を以て面目を立てることの男らしさを望んでゐるのである。踏まれても蹴られても生きてさへをれば、そこに人間としての甲斐があるといふ見方とは、まるで異つてゐるのである。かうして與作が愈〻死ならうとすると、小萬は之に對して、「此小萬に殘れとは……わたし計りに恥さらせか」といつて死なうとし、三吉も亦姫君の金袋をぬすんで辱しめられ、やがて助けられる事となると「此恥かいて助けられ、何と生きてゐられふ、慈悲なら切つて貰はふ」といひ、また八藏に對しては、「おのれは己をよう踏んで面に疵をつけたな、冗

來我は武士の子ぢや、人に踏まれて生きてはゐぬ、覺えたか」といつて、土臺から歩みの方向が間違つてゐるにしても、飛びかかつて八藏の首を斬り落し、人殺しまでもして面目をたて通さうとするのである。町人であらうが馬方であらうが、馬方の子であらうが、女であらうが、全く武士と同じやうに、面目の爲には實に死をもつてかかるの外には何とも仕方がなかつたのである。かうした意地ぱりな痩我慢は、西洋人などには勿論現代人にも容易に理解出來ないものである。

『夕霧阿波鳴渡』の平岡左近は、最初自分が伊左衛門の子を背負込まされてゐることを、夕霧の遣手から聞いた時には、憤然として怒りもしたが、それを今更咎め立てをすることは、「色に迷ひ馬鹿つくし」た自分を天下に暴すことである。さうして「町人の子を傾城に突つけられたと取沙汰され、殿樣の御耳に立てば、よい仕合で御改易、阿房拂か切腹か」は分り切つたことである。眞實に生きようとすれば、死か死に等しい苦みと恥を受けなければならぬ。左近は他人の子ながらも「不便さも增す故に緣でがなと諦め」女房にまで隱して、空なる面目に囚はれて虛僞の花やかな生を貪らうとしたのであつた。そして恨みをのんで他人の子を子として育ててゐたのであつた。左近の妻のお雪もその事實を知ると、伊左と夕霧に對して憤り、夫に向つて責めかかるべきであるが、それは眞實の追求であり、理智の上からの勝利ではあつても、夫を不名譽な破滅に終らせ、自分をも亡ぼし家をもつぶす事であると思ふと、寧ろ一層妥協的に自分を犧牲にすることによつて、家の面目を立て夫を救はうとするのである。そして却つて伊左等二人の前に頭を垂れて其儘子供をくれろと懇願するのである。さうなると又伊左も夕霧も男をたてないではゐられないのである。悴を力に出世を望みながらも、武家の名には替へられぬとあつて、眞に男らしくも卽座に其儘子供を進ぜると云ひきるのである。自分の欲望にのみ執着しないで、潔く思ひ切つて自分の獨り子を人手に渡してしまはうといふ俠氣は、表面的な義理や同情では出來る所ではないのである。己れの欲望を僞る以上のものともつと何ものか大きなものがあることを思はしめないではおかないものがあると

思ふ。ところが今伊左夫婦によつて、折角わが子と僞つてゐる子に惡智慧をつけられてゐるのを見ると、左近は遂に默つてはゐられなかつた。肝癪玉は破裂したのである。自分の子を他人になすりつけて育てさせてゐた夕霧夫婦が、今心からの本能愛に目覺めてゐる姿を見せつけられると、他人の子を子としてゐる自分の愛が如何にも誤魔化し物である事を左近は知つたのである。自分の愛が本能愛を超えた大きな愛ではなくして、小さな名譽心の上に築かれた虛僞なものに過ぎないことを見たのである。左近は誤魔化しの愛の衣が無力であることに目が覺めたのである。而も子であらぬ子に惡智惠をつけられることが、己れに武士としての面目を捨てさせることであると思ふと、最早絕對絕命である。彼は斷然として「悴を返す連歸れ」といひ切るのである。左近の妻は夫をして武士の面目を保たしめようとして、自ら犧牲となつて子を貰ひ切つて歸つたのである。それを今更歸すとあつては愈〻武士の面目は臺なしであることを思ふと、夫を庇つて、「此子が事は我とても、直の話をききしかども、調べてはお侍の一分廢ると思案して、貰ひ切たる此子なり、今返しては武士がたたぬ、一寸も放さぬ」といふが、旣に矢は放たれてゐる。「身を立て名を立て一分を立つるといふも子孫の爲、實子ももたぬ左近誰が爲に身を惜まん、一分捨てる合點と大小もぎとり突放す」のである。元祿時代乃至德川時代の武士や町人が、かうして面目の爲に妥協的に生きんとすることの欲望と、面目を失し名を汚す事が卽ち死であるとする考へは、此處に立派に描き出されてゐるのである。けれども彼等の所謂面目とか名譽の對象となるものは、未だ自己といふ個人ではなかつた。卽ち自己の眞實なる生活の爲に、一切の虛名虛僞の衣をぬぎすてるといふのではなかつた。彼等の面目の對象となり名譽の目的物となるものは子孫であつた。子孫の爲は家系の爲であり家の名の爲である。だから平岡左近は子がないから面目もいらぬといふのである。又『油地獄』の森右衛門は「おのれは町人、いか樣の恥辱を取つても疵にならぬ、旦那より御扶持を蒙り二字を首に懸けたる森右衛門慮外者を取つて抑へ、𦁂と見たれば猶助けられぬ、討つて捨てる立ちませい」といふのである。二字は卽ち苗字である、家名である。武士は自己の

爲に生きるのでなくて、家の名の爲に生き、その爲に武士としての痛ましい義理を立てるのである。これが日本をして今日あらしめた所以でもあつたのである。そこへ來ると町人はやや自由であり、やや個人的傾向がないでもないが、それは必ずしも自己に目覺めてゐた故ではなく、家名に尊重すべきものなく、その家にまだ尊むべき苗字さへもなかつた爲であるのである。それにしても左近の此態度が、裸形の儘の自己の眞實なる生活に生きんが爲に出てたのでなかつたことは、必ずしも近松の罪ではなくして、專ら時代の罪であるといはねばならぬ。

色々な面目論　『冥途の飛脚』の忠兵衛は、一時五十兩の金を立替へてくれた八右衛門から、場所もあらうに傾城の前で、內々の事情を素つぱ抜かれて恥をかかされると、もうぼんやりしてゐる事は出來なかつた。「若い者に恥かかせ川がきいたら死にたかろ、懷中の三百兩、五十兩引拔いて、面へ打つけ、存分云ひ、我身の一分川が面目雪いでやらう」と思つたのであるが、その金が他人の金であり、而も急用の金であることに氣づくと、忠兵衛は出來る限り隨分の勘忍をするのであるが、折角仁義立てに忠告してくれる八右衛門から、益々彼の面目を丸潰しにする程の侮蔑的な言葉を浴せかけられると「此忠兵衛が五十兩損かけふかと氣遣さに廓三界披露して男の一分すてさす」かと呶鳴り、遂には、「女郎衆の前といひ身代を見立てられ猶返さねば一分たたぬ」といつて、他人の三百兩の封印を押切つて八右衛門に向つて投げつけるのである。一寸考へると忠兵衛は如何にも他愛のない無分別漢であるやうに思はれ、女郎の前で恥をかかされたのがきまりが惡いとか、男が下るのを苦にして短氣でさうやつたやうに解されるかも知れぬが、只さうとのみ見ることは餘りに皮相の見である。蓋し商人としての立場から見ると、經濟的に信用を失ふことは不面目の極である。此不面目を人前で八右衛門に吹聽されるといふことは、一面に於て生活の路を斷たれると同樣である。商人としては經濟的の活路をふさがれ、男としては面目を捨てることとなつて、尙生きんことを思ふのは骨ぬきの人間のことである。ぐうたらの忠兵衛も斯うまでして生きることは出來なかつた。否よし經濟的の破綻は之を我慢するとしても、せめては面目丈けは保持したかつた。

忠兵衛としてはそれがせめてもの眞に生きる路であつたのである。否彼は死を覺悟して其面目を守つたのである。だから彼は「命生きようと思ふて此大事が成るものか」というてゐるのである。元祿時代の精神から見ると、彼の行動をもつて強ち輕卒な暴擧とのみ見ることは出來ないのである。既に經濟的に信用の失はれんとし、商人としての一身の破滅に方つて、せめてもの面目を、まづい方法だが、死を以ても守つたといふことは、理性に乏しい時代人のこととはいひながら悲痛なる皮肉ではある。けれども、思へばそこに又打算的な商人としての忠兵衛の一種の變妙な面目の躍如たるものを見ることは出來ると思ふ。

『重帷子』に於て、女敵を討つべき市之進が、女房の弟甚平に同伴を乞はれて、「女房の弟に介太刀させ女敵討つては本望でない」といつて、その同道を謝絶するのも、一種の面目思想から出たものであるとしても、市之進の女房おさゐと權三とが、まだ不義を犯したのでもないに係らず、伴之丞によつて斯くと噂を立てられると同時に、直に身の不運と諦めてしまつて、「とても死ぬべき命なり」といつて、其の空なる汚名を雪がうとしないといふのは、そこに（作者の意圖の描き足りない爲もあらうが）其時代の面目論が、如何に強いものであつたかも知ることが出來るのである。と同時に、おさゐをして、「ええ是非もない、最早二人は生きても死んでも廢つた身、東にござる市之進殿、女房をぬすまれたと後指をさされては、御奉公はおろか、人に面は合はされまい、とても死ぬべき命なり、只今二人が間男といふ不義者になり極めて、市之進に討たれて男の一分立てさせて下されたら、なう忝けなからう」といはしめ、遂に立派な姦婦になつてしまつて、自分の身をすてるばかりか、罪もない權三にまで一生を捨てさせ、市之進をして誠に一分を立てさせるに至るといふのは、吾々の考へから見ると如何にも不可思議な事である。徒らに話を面白くこしらへた一種の人道主義態度とも見られぬことはないが、作者がかくしておさゐをして、夫に對する義理を立てしむる事によつて不倫の罪を救ふと同時に、男の一分といふものをどんなに重んじたかを知ることが出來ると思ふ。又市之進にしても、女房を許して、自分の不幸な運命を諦

めて愛に生きようとせずして、專ら面目に生きようとして女敵を討つのは、其處に時代の世相を見ることが出來るのである。『堀川波鼓』の彦九郎が、鼓の師匠と通じた自分の妻を討つのも全く之と同じことで、武士としての世間に對する妙な義理といふこともあらうが、刀に對する面目、社會に對する武士の名譽心、かうしたものが雪辱心をそそり立てるのである。『生玉心中』の五兵衛は其子の嘉平次に向つて、どこまでも許婚のおきはと一緒になれといひ、息子が承知せぬから娘をかへすといつては今更男が立たぬ、世間へ顏が出されぬといつて、一分を立てる爲に腹を切らうとするのであるが、それをきくと娘のおきはは「わたしが死ねば十方がすみます」といつて死なうとし、更に之を見ると、嘉平次の戀人おさがは、「死に手は此處に只ひとり、父御前の目の前で死んで見せん」といつて死なうとするのである。義理といふよりも、凡てが自分の面目の爲、他人の面目の爲に死を爭ふのである。面目が立つか立たぬかの前には、寧ろ泰然として死も選ばれるのである。死を選んで面自を立てることは卽ち彼等が眞に生きる事でもあつたのである。だからこそ『天の網島』の小春も「人手に取られては私はもとより主は猶一分たたず、いつそ死んでくれぬか、ああ死にましよと、引くに引かれぬ義理づめに云交はし」てゐるのである。若し金の力で太兵衛に請出されることがあらば、物の見事に死んで見せうといつてゐる小春の言葉を信じてゐた治兵衛も、一旦自分に愛想をつかしたらしい小春が「太兵衛奴に請出さるる腐り女の四足」だと思ふと、未練は殘らないながらも、若し太兵衛の奴が「治兵衛身代行きついての金に詰つてなんどと、大阪中を觸れ廻り、問屋中のつき合にも面を守られ生恥かく」身となるかと思ふと、女には捨てられるし、經濟的には信用はなくなるし、もう生きる張合ひはなくなつて來るのである。胸が張りさけるやうで、懊惱せずにはゐられないのである。口惜しさと恥しさとは、彼の面目感にひしひしとせまり來るのである。此場合になつて面目や一分など云々してゐるからといつて、治兵衛を笑つてはいけない。治兵衛にとつては面目のつぶれることは商賣が出來なくなる事である。問屋仲間に信用がなくなつて商賣が出來なくなることは、卽ち治兵衛にあつては死で

ある。治兵衛が太兵衛の悪宣傳を恐れ、面目を思ひ、一分を立てんことを願ふのも當然でなければならぬ。だからこそ小春が太兵衛に請出されたと聞くと、おさんでさへが眞面目に治兵衛に味方して、「請出して小春も助け、太兵衛とやらに一分たてて見せて下さんせ」といつて、殘りの全財産を投げ出して、小春女郎の身請をさせようとするのである。かくして一家の沒落を賭しても義理に生き一分を立てようとするのである。罪も何もないお吉を殺す事によつて如何にも人非人であるが如く、放蕩無賴の悪徒でのみあるが如く思はれる『油地獄』の與兵衛も亦、お吉に斬り付けてから、「おお死にともない筈、尤々、こなたの娘が可愛い程、己も己を可愛がる親父がいとしい、金拂うて男立てねばならぬ」といつてゐる。男を立てるといふ面目感は、彼の如き遊蕩兒の性根にもなほ強くつき纏つてゐるのである。考へて見ると、彼の所謂男の立て方の如きは、其實どれ丈けか男を下げる事であつたか知れないが、餘りに面目を重んじた結果、彼は之を立てんが爲に手段も方法も選ぶ所がなかつたのである。そして恐ろしい罪さへも犯したのである。けれども、當時どれほど面目が重ぜられたかは、與兵衛の此言動によりても非常によく分ると思ふ。『宵庚申』の平右衛門が、三度目に娘のお千代を嫁がせるに方つて、今度娘が去られては、二度と人中へ面が出されぬから、飽くまで娘の面倒を見てくれといつたに對して、今こそ八百屋はするが、元は武士の出であるからには、「千代は去らぬ氣遣するな」と契つた半兵衛は、どうしても養母の爲にお千代を去らねばならぬと見ると、お千代に對する愛着もさることながら、第一には妻の父に對して契つた顏が立たなくなるのである。半兵衛の面目心は、おめおめと生きることを恥として、已むなく面目死を選んで男の精神を磨き立てるのである。

女性の面目　男を立てるといつた處で、それは必ずしも男ばかりの精神ではない。女でも立派に此精神を尊重し、殊に傾城などには此精神が素晴しく發揮されてゐたことが多いのである。『淀鯉出世瀧德』の吾妻が、勝次郎の家へ引取られてゆく途中、勝の家が沒落したと傳へられると、吾妻の身請の殘金二百兩が皆濟されてゐない

から、早く曲輪へ戻つて、昔の勤めに歸つた方が、世間の手前も首尾もよからうといつて井筒屋の主人が說法するのである。と吾妻は泣きながら「むげない言分して下んす、歸れなら歸れですむ、歸れば吾妻が首尾よいとは、さうした吾妻ぢやないはいな、可愛い男の流浪したのを聞きながら、身の首尾を思ふやうな傾城ぢやと思ふて下んすか」と恨み、更に「新町ばかりが傾城町であらばこそ、京の島原奈良伏見、茶屋風呂屋へも身を賣つて、見事に譯は立てませう、世に落ちやうがどうしやうが、勝次郎樣の女房になる程の吾妻ぢや、再び新町の勤をのがれ、勝次郎樣の一分立てて下さんせ」といふのである。男の面目を立てさせることこそ、やがて自分の面目も立つ所以であることも彼女は知つてゐるのである。女郎といつても吾妻は太夫の位を誇つてゐる女である。徒らに十露盤ばかりはじいてゐる女とは人間が違つてゐるのである。

男達の著しい例　男を立てる意地の最もよく現はれてゐるのは『壽の門松』である。千貫長者難波屋與左衛門の子の成れの果の與平は、今を時めく藤屋の太夫吾妻にこがれて、一たび情に預からうとして太夫に近づくのであるが、その身なりからが如何にも見すぼらしいのを見ると、身の廻りを整へて來い改めて座敷で遇はうといつて、吾妻は彼に一包の小判を渡すのである。と與平は憤然として「胴慾にござる曲がない。おりや金にや惚れぬ貧な者と侮つて金で口を塞ぐのか、……師走正月も同じ布子一枚なれど、傾城に金貰ふて揚屋へ往たといはれては、此難與平人中へ面が出されうか、戀にかこつけ物取りとは目利がちがふた」と恨みなげくのであるが、吾妻が旣に與次兵衛といふ戀人をもつてをり、その爲一方ならぬ苦勞をしてゐるといふ眞心からの物語をして、暫くも身から放さぬ戀人からの贈物の小袖を、與平に渡したりする態度を思ふと、與平は「お前に遇ふて眞實の涙といふものを覺えました」といつて吾妻の純眞な心に感激し、自らの戀をすてて二人の戀を完成させることが却つて大きな戀であり愛であると信ずるのである。そして吾妻が差出した十兩を資本に「千里一飛一拍子一器量ある男」として、一攫千金の爲東の旅に上るのである。小さな我をすてて、大きな愛に向つて突進する大きな男があ

りありと見えるのである。自ら戀してゐる遊女吾妻の純眞な意氣に感じて、戀敵である與次兵衛と彼女との戀を完成させようとする難與平の此の男氣を見ると、與次兵衛はまた彥介に對する與平の亂暴の罪を、意地にも引受けて男を立てねば一分がたたぬのである。此不可思議なる三角關係は單なる義理によつても、朋友同志の愛といふやうなものによつても說明することは出來ぬものである。意氣もあれば、意地もあるが、義俠とか男達の精神といふやうなものが、其處に中心生命となつてゐることは云ふまでもない。現代人から見ると、或は不可思議とも馬鹿馬鹿しいとも思はれる程な美しいものが、彼等の精神に漲つてゐるのである。與平は卽ち江戶に入つてとんとん拍子に大金を儲けて歸るなり、先づ第一着に行はんとすることは、其昔の契に對する義俠の遂行である。「恩を受け詞を番ひし此與平捨置いては男たたず、彼を受出し世を廣ふしてやらん」といつて、直に與次兵衛の爲に千兩の金を投出して吾妻を請出すのである。其實彼が最初恩を受けたといつても、量からいへば大した事ではない。思ひ込んだ遊女から、只十兩の金を惠まれ、其上女が戀人から貰つた小袖を投げ出して呉れたといふ丈けである。今日の世間では此百倍もの恩を受けても、仇で返す人間が隨分多いのである。近松の時代に於ても勿論與平や與次兵衛のやうな人間ばかりではなかつたに違ひないが、此二人のやうな人々を見ると、近松は嬉しくてならなかつたのである。かうした人間ばかり飛出したら世の中はどんなにか心地のよいものとなるだらうと思ふと、近松は心からの喜びをもつて二人を讃美せずにはゐられなかつたのである。否かうした人間こそは近松の理想の人であつたのかも知れぬ。尙此作の結末に近く與平が吾妻の親方の前に、身請の代として千兩を投げ出すと、さすが遊女屋の親父も頭をふつていふ、「來二月には年もあき、身任せに成る吾妻、千兩といふ金とつては人の思はく男が立たぬ、金取らずとも申したけれど、よもやさうはなされまい。後六月を三百兩、殘りはいらぬ」といつて突き戾すのである。男達の精神はかうして遊女屋の親父にまで守られてゐたのである。

時代物の面目　世話物に現はれてゐる面目は、多く町人の面目を描いたものであるに反して、時代物に描かれ

てゐる男達は、多くは武士の名として現はれてゐる。武士は常に家の名を一身にかけて重んじてゐるのである。「侍の一命は鴻毛よりも輕くして重きは家の名字」（根元曾我）なのである。『關八州繋馬』の詠歌の姫の道行に於て、「是頼平樣狂亂かうろたへてか、天道に背き、朝敵に組し、身も家も立つ物か、女一人をかばふて、お名を汚して下さんすなと今申せしはこの事、短い契りと諦め此儘我を見殺し、此將軍太郎が首取て高名遊ばせ、一味などなされては必ず未練御卑怯」といつて、姫が頼平を說きながら悶えてゐるのも全く此名を重んずるからである。（『油地獄』の與兵衛の叔父森右衛門が、其甥の失策から浪人となるのも之と同じである。「當座に與兵衛めを切殺し吾も腹切る合點の處、御主人の御料簡おとなしく、事相濟み歸つて後、御家中町屋是沙汰、のめのめと面さげて奉公ならず、暇を願ひ浪人し、四五日中に大阪へ下り再び侍の立つべき思案せずば此分では刀はさされぬ」との與兵衛の兄への叔父の手紙に、今日の人間では想像出來ぬ程面目問題が叔父を惱ましてゐることが知れるのである。『堀川波鼓』の女主人お種も、かうした面目から其夫たる武士に殺されるのである。）

『賀古教信七墓迴』には、孝子と孝子の仇討の間に、名を重んずる美はしい元祿武士氣質が描き出されてゐる。賀古川花二郎教信は、父の仇高梨友重を討たうとして、祭文語りになつてゐる中、浪人風の病隱士高梨吉內左衛門友重を見つける。卽ち花二郎は仇を討たうとするのであるが、年齢の相違から詰問して見ると、病隱士は當の仇友重ではなくして、その子の友風である。親に代つて仇を討たれる爲に變名してゐたのである。花二郎は友風の孝心に感心しながらも、仇を討たぬと家の名にかかはり、武士の本分がすたることを思ふと、仇討を中止することは出來ぬ。けれども友風は頗る重態である。卽ち「腕もかなはぬ病人を討てば死人も同然なり、養生加へ快氣を得て、一太刀合せくれぬか」といふのである。と友風は「ハテ渡し置いたる一命如何樣とも勝手次第」と答へ、更に二人の間には「隨分養生賴む」「何がさて其方より預る命、大事にかけて養生し、潔く勝負せん」「風に當るな身を冷すな、人參入らば言ひおこせ」と寛濶氣分が溢れ、男達の精神の漲つた別離が見られるのである。

かうした男達の精神も、見方によつては、まるで有閑階級の寢言であり天上の道德であり、三文の價なきものであるかも知れず、殊に唯物主義思想から見ると理想主義世界の化物と思はれるかも知らぬが、そこに人間の眞心の美しさがあり、金で買はれない貴い力があることを思ふ時に、近松が常に之を描き出すことを忘れず、時ありては生にもかへがたく、人間の眞に生くるの一つの道であるとまでに見たことは、文化史上からも決して無意義なことではないと信ずるのである。

近松の道義觀

道義觀の根本　近松の時代、德川時代に於ては、社會丈けが力あつて、個人は之に對して何の價値もない狀態にあつた。從つて個人が生きて行かんが爲めには、社會に對して順應する外に道はなかつた。けれども社會の力は常に個人に向つて餘りにも嚴酷であり强烈であつた。近松は卽ち之を和げ個人を慰藉するに人情を以てした。近松の道義觀も亦要するに彼の此人生觀から出發したものであつた。而して彼の道義觀の根本も亦、當時の一般道德思想と同樣に、儒敎の忠孝觀念の上に置かれたものに過ぎなかつた。蓋し封建制度の下に於ては、身命を犧牲にして主君の危難にあたるといふ所謂忠義の觀念は武士の間に最も尊重されたのであるが、此思想の堅固なることが、やがて又封建制度そのものを維持した所以でもあつたのである。元來が武家の出であつた近松は、此思想に共鳴し之を讃美し、屢〻忠臣義士的行動を推奬してゐるのであるが、其最も興味を以て扱つたのは曾我兄弟の仇討事件である。

近松は最初加賀椽の爲に『世繼曾我』を書いてから、『曾我會稽山』を公にするまでに、實に前後十一篇の曾我物を書いてゐるのである。

世繼曾我	曾我七伊呂波（義經追善女舞）	根元曾我
百日曾我	曾我五人兄弟	大礒虎稚物語
本領曾我	加增曾我	曾我扇八景
曾我虎が磨	曾我會稽山	

仇討の精神　近松は此等の作品に於て、仇を討つことによつて父の靈を慰めんとする德川時代の忠義精神を描くことを繰返し、武士道的國民性を鼓舞することに興味をもち努力を續けてゐるのであるが、更に元祿十四年に至つてかの赤穗義士事件の發生を見るや、時事を脚色することは法令によつて禁ぜられてゐるに係らず、四年後の寶永三年六月一日には、『碁盤太平記』と題して、窃に此事件を取扱つたのである。けれども彼は此作がよく上演を許されるやを危ぶんで、先づ五月十五日に『兼好法師物見車』と題して上中二卷を上演し、やがて此曲の下卷として兼好法師跡追の註を入れ、色々な時代錯誤的人名を用ひたり事實を加へたりして、四十七義士劇を淨瑠璃とし、所謂赤穗劇の皮切をやつたのである。此碁盤太平記に於て、近松は先づ平岡平右衛門や大星由良之助父子や彼の母と妻との悲痛壯烈なる忠義を描き、最後に由良之助を推奬して「前代未聞の忠臣」と云ひ、彼の行動を讃美し「萬劫末代萬々年朽ちせぬ石に名を殘し、主君の子孫家繁昌富貴自在の幸も、忠と孝との誠の心、天地に叶ひ佛神もめでたく守り給ひけり」といつてゐるのである。かうして近松は色々な時代の材料を借りて來ても皆德川時代の忠孝思想を盛り込んだのであつて、例へば『大織冠』にしても藤原時代の材料を扱つてゐながら、其第三段では惜氣もなく「妻二人子二人の命を取て忠孝の道を立て」んとする武士道精神が描かれてゐる。

主從の道　武士の間に尊重された忠義といふ犧牲精神は、いつか平民の間にも染みこんでしまつてゐた。平民の間には元々主君といふものはなかつたが、其主君に準ずるものとして、傭主乃至使役者を、主人若しくは旦那として主君同樣に尊敬することがいつか一般の風習となつてゐた。從つて武士の間に於けると同樣に、平民の間にも主從の關係なるものが存在してゐたのである。此平民の間に於ける主從の狀態は『淀鯉出世瀧德』に最も明かに描き出されてゐる。そこには全く自我の存在をすら認めない絕對犧牲の奴隷的精神が存在するのみである。これが當時の主從の道であつたのであるが、此等については別に忠孝精神の項に詳說した。

身替犧牲　自己犧牲乃至自己の妻子を犧牲とする精神の他の姿は所謂身替である。身替となつて主君乃至主君

の妻子等を救はうといふ忠義精神の最も美しい行動の現れであつて、それが武士の心を動かし、その物語が又一般の興味であつたことは疑ひなく、近松は、即ち此種の材料を取り、乃至は仕組をして、色々の身替忠義劇を書いてゐる。

謡曲『仲光』を見ると、多田の滿仲は一子美女御前が、學問を勵まずして武勇をのみ嗜むが爲に遂に仲光をして彼を殺さしめるに方つて、仲光の子幸壽丸は、自ら進んで美女御前の身替になることになつてゐる。身替劇の多くは、皆此謡曲を祖としたといつてもよく、大抵が其仕組に於ても皆似たものである。『嫗山姥』の第三段に扱はれてゐる悲劇の材料も亦殆んど同一のものである。能勢の判官仲國が賴光をかくまつてゐることを知つた右大將は、仲國に向つて之を殺せと內命する。仲國の妻小侍從は其話を聞くと、自分の連れ子である冠者丸を討つて、賴光の身替りとせんと決心するものの、さすがに愛情やるせなくして躊躇してゐるのをさとつた冠者丸は、わざわざ臆病者の態度をとつて母を怒らせ、覺悟の上で犧牲として討たれるといふことになつてゐる。『忠臣身替物語』に於ても、源賴義が次子義綱を出家させんとした時、戀人に別れるがいやさに父の命にそむいた義綱を救はふ爲に、和田左衞門爲宗は一子竹若丸を殺して義綱と見せかけ、賴義の前を繕ふことになつてゐる。これは其仕組からが『仲光』そつくりである。それとはやや趣を異にしてゐるが、要するに一種の身替犧牲となつて忠義を盡すのは『關八州繫馬』の箕田二郎である。彼は嘗て源賴平の氣轉によつて救はれたことがあるを德として、將軍太郎に味方した賴平が首を討れんとするに方つて、堂々として之に身替り、「仁義忠孝揃ひに揃うた侍」として賴平を助けるのである。『曾我七伊呂波』の第二段に於ても、乳人の子刀禰川太郎は將に腹を切らんとする範賴の身替となつて切腹し、首尾よく彼を救うてゐる。

女の身替　謡曲『仲光』風の身替の忠義は、男性のみでなく、女性の忠烈としても取扱はれ、近松の古淨瑠璃『東山殿子日遊』に仕組まれてゐる。畠山持國は、將軍義政の女八雲の前を預けられてゐる。之を知つた仁木入

道は使者を送つて八雲の前を討つて差出せと命令する。途方に暮れた持國は、結局姫を討つて自らも切腹する外ないと思つてゐる折柄、父の困惑を覺つた姫初霜は、父を救ひ姫を助けんとして、自ら姫の身替となり、犠牲となつて忠孝の兩道を全うするのである。此仕組に一層の複雑さと興味とを加へたのが『井筒業平河内通』の身替悲劇である。此處では二條の后をかくまつてゐる紀有常に對して、后を討つて渡せとの嚴命が傳へられると、留守を預つてゐる有常の妻と家老桂金吾の妻紅梅とは、互に后を救ふことについて苦心をする。かくて紅梅は后の首を討つと云ひながら、自ら密に后の身替となつて死ぬことを腹にきめてゐる。處が有常の妻は自分の娘井筒姫を后の身替にするといつて、却つて思ひ餘つて自ら后の身替となつてしまふといふのである。一種の身替の競爭である處に、情感をそそること一層痛切なものがあるのである。之とは稍〻事情を異にしてゐるといへばいへるが、一種の身替となつて節操を守るのは例の有名な袈裟御前である。この物語は『一心五戒魂』に取り入れられてをり、之と殆んど同様な物語は『賢女の手習並新暦』に仕組れてゐる。此曲の第三段に於て、太刀丸と平馬之允兄弟は欺かれて、父の仇敵と思ひ込んで、姉瑠璃姫の戀人である實方を討ち取ることになる。さていよいよ太刀丸が實方を討つて見ると、實方と思ひの外、姉の瑠璃姫を討つてゐたのである。姫は戀人の身替となつて自ら密に討たれて死んだのである。

　同じ身替悲劇でも、『殘靜胎内捃』に於ける大津二郎の妻が自分の腹を割いて子を取り出させ、義經の愛妾靜の子の身替に立てるといふ慘劇は一種の因果物語であり、『吉野都女楠』の小山田高家が敵將新田義貞の身替に立つといふ悲痛な場は、むしろ恩義劇乃至義理劇とも見るべきであるが、上に列記した身替劇は、描寫の巧拙長短こそあれ、要するに忠義の道や忠孝の兩道を描出したものであることは疑ひない。蓋し殆んど如何なる場合に於ても自己犠牲を最高善とした當時に於ては、此種の身替劇が見物の喝采を博した事であらうし、大衆の心を引く上に努力を忘れなかつた近松が、かうした色々な身替劇を書いてゐるのは極めて自然の事といつてよからう。

斯くして近松によつて淨曲に取り入れられた身替劇の骨法は、後世の作家によつて手をかへ品をかへて應用されたのであつて、寺小屋、千本櫻の鮨屋、熊谷陣屋、御所櫻、妹背山、大塔宮、二十四孝、平假名盛衰記、近江源氏、源平布引瀧、日蓮記、矢口渡、岸姫松など皆身替悲劇として有名なものである。

忠孝兩立　忠と孝とは別といへば別であるが、屢〻殆ど同樣のものであり、多くの場合に於て、それは兩立するのみか、眞の忠孝は理に於ては全然同一なるべき筈である。されば近松は忠を描くと同時に屢〻それを孝と兩立せしめて、頗る悲痛なる人生の一面を描いてゐるのである。蓋し近松は所謂孝を以て百行の基とする思想を、其儘個人道德の根柢としてゐるのであつて、それは殆んど彼の何れの淨瑠璃にも現はれてゐないものはないと云つてもいい位である。そして彼は孝子をもつてゐる事は人生最大の幸福であり、之に反して不孝の子をもつ事は最大の不幸であると見てゐるものの如く、『日本武尊吾妻鑑』の第三段に於て、帝をして「そも人間の果報はたとへ山がつ賤の女も、孝行の子をもつ果報人富貴の家、七珍萬寶飽き滿ちても、不孝の子をもつものを、世に果報なる貧者とも名づくべし、われ天が下の主として靡かぬ草木はなけれども、不孝不義の子をもてば此日の本に我に勝る貧もなく、我にまさる不果報なし」と歎かしめてゐるのである。同じ『日本武尊吾妻鑑』に、尊をかくまつてゐる源太夫が忍熊大王の使から「尊をかくすか隱さぬは腕がただるかただれぬか、湯起請とれば知る事」といはれて、沸り立つた湯の中へ手をつけさせられようとする場がある。源太夫が先づ湯起請をとらうとすると娘の橘姫は、「是父上お年よられてかかる大難御名代に自らに湯起請下されかし是迄何の孝行なし」といつて身替にならうとするのであるが、子の孝行せんとする態度を見ると、父も母も子可愛さにそれを見て居よう筈なく「親子三人我代らんいや我代らん我こそと互に爭ふ」のであるが、そこには孝と愛と忠との三つの感情が三巴になつて三人の魂の中に渦卷いてゐるのである。『浦島年代記』に於ては、雄略天王は、「母の非道を制せん爲、親子は一體母に代る此獄屋、わが身をすぐに母女御と見よ、母の惡念やまぬ内此母が獄屋を出、其母の濫行いや

まさば、不孝の上の不孝ぞと、身をこらす我心天神地祇もあはれみを垂れ給ひ、母善心に立歸り、御産の紐解け世は萬歲と聞くならば、其時こそ囚を出ん」といつて、母の罪を身に引受けて、孝心から自ら入牢し給ふのである。忠を盡さんとするに方つては一身の安危の如きが問題でないと同じく、孝を盡さんとするに方つても屢〻身命が犧牲にされるのであつて、『薩摩歌』の三五兵衛は仇を討つことによつて孝を盡さんとして、身は旣に死にたるものとして、讐の有り所を探してゐるのである。かうした孝心の現れは曾我物としても度々近松によつて描かれ、又『信州川中島合戰』の中には、山本勘介の絕大なる孝行の力が見えてゐることは、一般に知られてゐる所である。

女性の身賣　犧牲精神を發揮して忠孝を盡すことの他の姿は、女子に在つては、貞操を抛ち、遊女として身賣をするといふことに屢〻現れてゐる。蓋し男尊女卑の精神が一般社會を支配し、盲目的自己犧牲が尊重された時代に於ては、之は免るべからざる自然の社會現象であつて、近松はまた度々此問題を仕組の中に取り入れたのである。其一例は『日本西王母』にも見られ、勝海の妻小萩は主人豐州の災難を救ふべく「お主の爲つまの爲、いかほどつらき流の身とても、命を捨つるにはまさりなん」といつて遊女となるのである。又『自然居士』に於ては、七歲の一少女が貧にして母の七年忌に方つて佛事供養を營む事の出來ないが爲に、身を賣つて亡母を成佛せしめようとして年にも似ぬ孝心を表はしてゐる。それにも增して悲痛な孝心の見られるのは『心中宵庚申』の半兵衛夫婦である。姑が嫁のお千代を嫌つて離緣をせまるが爲に、半兵衛は姑に離緣强要の罪を負はせまいとして、自らお千代を離緣し、更に二人で心中までするのである。而もその心中の原因には孝行の念が少からぬ力となつて働いてゐるのである。又『傾城島原蛙合戰』には面白い例の二つまでが現はれてゐる。その一つは、娘の幸福の爲に親の慈悲で、遊女として身賣をさせたといふのであつて、父親手塚幡樂は娘更科を遊女とした動機について、「貧苦に責められせん方なさ、娘に乞食の憂目を見せん不便さ、傾城の身は男づれ、如何なる果報もあるも

のと、可愛さ故に子を賣りて末賴もしく思ひしに…」といつてゐる。第二の例は葛西の郡司の娘琵琶姫が、許婚の夫、足立右馬之允に逢ひたさの一念から、自ら遊女に身賣をした事である。「傾城は遊びもの、寢ても逢うても我が夫の、名字に瑕はつかぬと思ひ、人還の緣を求め、今日始めて此里に唐琴といふ浮名を取るも、右馬之允殿に一夜なりとも逢はんが爲ばつかり」と云つてゐる彼女には、現實主義の時代の色彩が浸みこんで、解放された感情が、自在に働いてゐる有様がまざまざと見られ、そこに貞操よりも愛慾の本能が力を恣にしてゐる姿が示され、場合によつては貞操を犧牲にすることの已むを得ないものがあることが、暗示されてゐるものの如くである。だがこれは必ずしも新思想の爲ではなくして、一つにはそれが情感解放の時代の露骨なる姿であり、又如何に此時代が上下を通じて未だ自我に目覺めず、理性に盲目であつたかを示して餘りあるものと見るべく、所謂道德の基礎が個人の上に在らずして、個人が如何に社會生活の上から見て無力であり無價値であるかが又之によつて證據立てられてゐると思ふ。

貞操觀　大切な貞操も、場合によつては犧牲にするの已むを得ぬ事があるとする近松の此觀念は、彼の晩年に近い作である『平家女護島』に最もよく現はれてゐる。此作には例の問題の女である義朝の妻常磐と、俊寛の妻東屋との貞操觀の差別が面白く描き出されてゐるのである。常磐は、夫義朝の死後、敵の淸盛に身を任せ、淸盛の死後は更に大藏卿長成に嫁いだ女である。彼女が淸盛の妾となつたのは、源氏の胤を亡ぼさず、源氏旗擧げの機を狙ふ爲であつたと說かれてをり、貞操と家系とを衡にかけた女だといふ事になつてゐる。『平家女護島』に於ては、此常磐が、美男と見れば、悉く之を屋敷に引き入れたのは、彼女が濫行によつて性慾の不滿を充さうとした爲でなくて、之を表面と見せかけて、實は源氏再興の旗擧げに適當な味方を募らんとしたのであつて、色事に見せかけて男の力試しをする母子の計略であつたとして、不貞不義の女どころか、天晴な女と祭り上げられてゐる。ところが此常磐とは反對に、俊寛の妻東屋は、「夫義朝の白骨まで踏み叩く敵の、手かけめかけとなるや

うな、すけべいのいたづらものと、此東屋くらべらるるも口惜や」といつて、常磐を罵倒し、清盛の熱望を蹴飛ばして、死を以て立派に貞操を全うした女である。即ち近松は彌平兵衞宗清をして「俊寛の妻のあづまやが最期の詞、常磐の如き汚れた根性さげまいもの、道知らずいたづら者と笑ひそしつて、其身は伊弉冊尊以來、貞女の手本を世に殘し、刄に伏して空しくなる。思へば東屋は四相をさとる女賢人」といはしめて、東屋の貞操を讃美してゐるのである。けれども更に此の言を聞いた常磐をして、「常磐が不義とは情なや、俊寛が妻の自害は身の貞女を守るばかり、死んで源氏の爲にならば東屋づれに負けうか、生きて心の辛抱は、アア恐らく常磐には及ぶまい。牛若を助けん爲清盛が心には從へども、病と僞り帶といて一度も肌をけがさぬもの、そもやそも往來の人を呼入れて仇の枕を並べうか…」と叫んで、其苦心と犧牲とが、有りふれた貞操觀の上にある事を説かしめてゐる。これによつて見ると、近松は所謂貞婦二夫に見えないといふ有りふれた貞操觀を讃美してはゐるが、更に人間の實際生活は、理想通り理窟通りに行くものではない、色々の場合があり、事情がある、樣々の因縁は、簡單な道義一遍の遂行を許さないものがある。正しい道を歩んで死ぬのは容易なことであるが、理窟通りに行けない困難な生活を惱み苦しんで生きることによつて、子に對する愛情を全うし、家に對する責任を完成することこそ、眞に深き意義があることを暗示してゐるのである。此點から見ると、近松は決して安價な理想主義者ではなく、立派な現實主義者でもあるのである。近松の不倫物などを見て、彼を以て直ちに超現實的超道德的の淺薄な理想家であるとなすのは甚だ誤つたことである。

現實主義者　成程『堀川波鼓』を見ると、女主人公お種の自殺した際に、その夫彦九郎が妹達に對していつた「さほど、母姉兄嫁を大切に思ふ程ならば、など最前に衣を着せ、尼にせんとて命をばなぜに貰ふては呉れざりし」の一言を見ても、或はまた『大經師昔暦』の姦婦姦夫おさん茂兵衛の二人を、東岸和尚をかりて來て、衣の德によつて救はしめてゐる點などから見ると、近松の態度は如何にも超現實的であるが如くに思はれるのである。

けれども近松が好んで宗教を引出したり信仰をかつぎ出して救濟を說いたからといつて、彼を以て單なる理想主義者であり超現實的超道德家であるとするのは早計である。寧ろ理想主義者であると同時に、現實主義者であるからこそ、一層宗教をかついだり信仰を云々したりするのだと私は思ふ。勿論近松は西鶴のやうな冷かな現實主義者ではない。反對に近松は暖かな情味ゆたかな、大きな理想愛を胸に燃した現實主義者である。それは西鶴と近松が取扱つたおさん茂兵衞の姦通事件を見ると極めて明かに分ると思ふ。西鶴近松共に此事件が偶然から出發してゐるとなすことは同樣である。けれども西鶴にあつては、偶然の動機が遂に二人を自棄的な不良な、本能慾の追求者に終らしめてゐるに反し、近松は、偶然に生み出された不倫が、飽くまで過失であり因緣によるものであるとして、二人は最後まで後悔し慚愧し、夫を思ひ親を思ひ、主人を思ふ事によつて、何とかして罪を雪ぎ科を滅さんことに惱み苦むのである。而も遂に現實の世界に於ける罪の許さるるに由なく、因果の報の如何ともすべからざるを見ると、作者は同情の餘りに宗敎的救濟を行ふやうに脚色してゐるのである。或は近松の道義心が弱いとか、彼が徒らに匹夫の愛に溺れ勝ちな性質の所有者であるが爲に、嚴肅なる道義をして十分に其威力を發揮せしむるに至らないのだとなし、從つて彼の藝術に嚴肅なる强味を求めることが出來ない、といふ風に見るものがあるが、それこそは眞の近松を知らないもののことである。彼はむしろ人生に於ける道義の强烈を認め、義理を尊重することに於ては峻嚴に過ぎる程である。けれども彼は義理や道義の强烈峻嚴を尊重すればするほど、いよいよその峻烈さの儘ではおきたくないのである。他面に於て之を和げるに愛の力慈悲の力の必要を益〻痛感するのである。而も徒なる同情や、愛や慈悲は、義理を無視し、道義を亂るものと見られる恐れがないでもないのである。彼が罪あるものの救濟を行ふに方つて宗教の力を以てせんとしたのは之が爲である。現實の世界に於てはそれより外に道なきことを彼が見たからである。だから近松の宗教的救濟は、單なる空想的理想的なものではなくして、現實の世界に於ける力を盡し、涙と愛の限りを盡しての上の救濟であるのである。徒らに義理や道

義を無視することは出來ず、さらばといつて現實の姿を冷かに觀過する事は忍びぬ所である。即ち現實に於ける人事を盡しての上に、更に宗教的信仰の力を借らうとするのである。そしてそれが皆近松の心の奥底に潜んでゐる底知れぬ同情心と、限りなく大きな慈悲心とから湧き出るのであつて、因果に泣き現實に苦むものを見て、共に泣き共に悶えた丈けではゐられなくなつての果に起つて來るのである。かくして超道徳的であり超現實的であるが如く見ゆる彼の態度も、之が嘲笑者に對して皮肉を反響する觀があるのである。

性善説　最後に近松は一體人間をどう見てゐたのであらうか。彼は徹頭徹尾所謂性善説の主張者である。如何なる惡人と見えるものでも、それは一時の迷ひから來るもので、其本性に於て人間は善良なるものだと見てゐるのである。彼は即ち『生玉心中』の中の卷に於て主人公嘉平次を評して、「親の膝に打もたれ聲も惜まず歎きしは性は善なる涙なり」といつてをり、また『關八州繋馬』には「邪正一致、善惡不二」といつて、一切を超越した時に人間の行ひには善惡邪正の差別なき事を説き、而も『日本振袖始』に於ては、「天子の御寶八咫の鏡と申すは、善惡を照し給ふ神の御心、內裏にばかり有りと思ふか、八咫の鏡は面々が頂く」といつて、人には皆善惡邪正判斷の理性の存在する事を暗示してゐるのである。だから近松が惡人として描いてゐる人物も、實際よく考へて見ると、それほど本質的の惡人ではなく、一種の滑稽味をもつてゐたり、可愛い所があつたり、却つて同情を引くやうな所があつたりして、腹からの呪はしき兇惡さを思はしめるものは殆んどないのである。比較的惡人らしい惡人の如く思はれるものといへば、『天神記』の荒藤太か、『油地獄』の與兵衛位のものである。荒藤太は飽くまで生れながらの惡性を一貫し、親に食つてかかり妹を蹴仆し、菅丞相に切つてかかり、最後まで悔ゆる所なく無道の限りを盡すのであるが、それでも勸善懲惡の刄をあてられると他愛もなく粉微塵になつてしまふのである。與兵衛にしても一種のだだつ子らしい所があり、人を殺して居ながら、其殺した女の家へ來て、三十五日の悔みを述べたりする處に、何となく拔けたやうな愛すべき點があり、よしそれを戲曲的構成上の下らぬトリ

ツクであるとしても、其最後に捕へられた段になつて、彼をして、「一生不幸放埓の我なれども、一紙半錢盜みといふこと遂にせず、茶屋傾城屋の拂は一年半年遲なはるも苦にならず、新銀一貫目の手形借り、一夜過ぐれば親の難儀、不孝のとが勿體なしと思ふばかりに眼つき、人を殺せば人の歎き、人の難儀といふ事にふつつと眼つかざりし、思へば二十年來の不孝無法の惡業が、魔王となつて與兵衞が一心の眼を眩まし、お吉殿殺し金を取りしは河内屋與兵衞、仇も敵も一つ悲願南無阿彌陀佛」といはしめて、彼が非道の行ひを惡業因果の仕業となし、仇も敵も等しく成佛するやうにと祈らせてゐる所から見ると、如何に作者が惡人をかばひ、人間本性の善なることを信ぜんとしてゐるかが分るやうに思はれる。

又『嵯峨天皇甘露雨』の生返つた仲成の如きは「元來あほう臭い善を成しても一代惡造つても一代、閻魔王さへ手を措いて戻された此仲成、一たび死んだれば結句心ふとく成、どうやら我惡心に加勢のそうたる心地にて、氣は百倍强ふ成つた」といふからには、どんな惡事をなすかと思ふと、見る見る首を討ち落されてしまふといふに至つては、これは亡靈が概念的世迷言をいつてゐるに過ぎないのである。その他『五十年忌歌念佛』の勘十郎にしても、相當な惡人であるかと思ふと、終にはぺてんにかけられてすらすらと白狀して坊主にまでなる。『丹波與作』の三吉にしても、ませた事を云ひながら人殺しをするかと思ふと、子供故にあつさりと其罪を許される。『曾根崎心中』の九平次の如きでも、德兵衞を死地に陷入れておきながら、すぐにその罪をあばかれてへこたれてしまふ。『二枚繪草紙』の善次郎の如きに至ると、兄を死地に導いておいて間もなく、再び兄を救はうとして探し歩くといふ風である。

『日本武尊吾妻鑑』の第三段に見ても、惡畜生といはれ、「大惡人の大たはけの馬鹿者」といはれる程の大碓の王子も、手を盡し品をかへて諫めると、遂には、「乳房をふくめしおことが母の大恩、ひつしと思ひ知られて、作りし惡の悔しさよ、目にかかる事毎に惡念を指はさむ、心の敵は此兩眼」といつて自ら小刀を眼にさし込んで

眼の玉をゑぐり出し、忽ちにして善人に立ちかへるのである。石川五右衛門のやうな盗賊を扱ふに當つても、近松は矢張同じやうな態度をとつてゐるのである。だから釜煎に際しても五右衛門をして、「某は日本國に古今無雙の盗賊なれども、たくんで之を仕始めず、我人盗の始まりは、自然と先からもつて來て、盗めと云はぬばかりな物、其堪忍が佛の手引、そこをこらへず盗み取るそれこそ天魔の道引」といつて、泥棒に必ずしも系統があるのではなく、むしろ偶然の機會が盗賊をつくり出し、その境遇に置かれたものがふと盗みを始めるのである、而も偶然に始めた盗みであるから、最初に止めれば止められるのである、「それを思ひ止らねば次第々々に増長し、止めんと思へども下る車を追う如く、車は早く心は後、惡に追つく善なき」様となるのである、從つて盗賊をして其惡をたくましうせしむるものにも多少の責任がないとはいへぬ、「世上の人無用心から盗みに遇ふ、盗人は憎き人用心せぬはたはけ人」であると一種の盗賊哲學を說かしめ、必ずしもその罪の悉くが盗人の罪でないことを述べ、殊に彼の行動は元來忠節の魂から出發したもので、其手段が惡くして法を犯すに至つたものであるとして彼を辯護してゐるのである。のみならず、五右衛門が釜の中に在つて抱いてゐた他人の子を遂に下に敷いたのは、彼が自ら油煎の苦痛を逃れんとした爲ではなくして、却つて子供を愛するが爲であることを說いて、「主の子なれば痛はしさに苦痛をさせず殺さんと、思ふて下に敷いたはやい、骨迄通る煮え油に煎りつけられて、この様な思案が出るものか出ぬものか己れ等此處へ入つて見よあだ口ぬかす其口で、念佛頼むなむあみだ佛なむあみ陀佛」と叫ばしめ、所謂惡人といはれるものにも、その心の底には眞の慈悲心があることを『傾城吉岡染』に於て暗示してゐるのである。

　要するに近松の惡人は元來性善なるものであるからには、今一歩を進むと必ず善人に立歸り、「善惡もとは一つぞと悟る」（殘靜胎内捃）のである。「深き悟りの心の王、萬法一理に歸する時は地獄極樂餓鬼畜生、人界の善惡不二」（大織冠）と悟るやうな人物ばかりである。

元來惡人共者が結構上の興味を目的として、作り出された敵役であり、更に此等の惡人といふ惡人が、皆勸善懲惡の道德に立つた小さな惡人であるからには、直ぐに改心するか、さなくばやがて亡ぼされてしまふかするのである。かくして惡人が亡び善人の勝利となつて、見物や聽衆の道德的安心が生み出されるやうに淨瑠璃全體の結構が工夫されてゐるのである。勿論それは當時の歌舞伎の習ひであり、一般大衆の希望であつた爲でもあらうが、作者の性善說からと勸善懲惡主義からも自らさう仕組まれてゐるのである。これが又例の『曾根崎心中』の最後の「未來成佛疑ひなき戀の手本となりにけり」などの言ともなつた所以でもあらうと思ふ。蓋し、心中者の一方が生き殘つたとすると、必ず處刑される例であつたり、道德上からも心中者を兎角冷遇視し、惡い眼を以て見るのが當時の風習でもあつたやうであるから、近松は此等の憫むべきものに對して、彼等の成佛疑ひないことを確言し其氣の毒な境遇に同情し、其相思の情愛の美しさを讃美して、戀の手本であるとまで述べて、道義的に將た宗教的に之を救はうとしたのであつた。

近松と忠孝思想

近松の力　元祿時代は形式に於て整頓した時代であつたのみでなく、有ゆる文化も其內容に於て武家時代的に立派に完成を遂げたのであつた。久しきに亙つて漸く築きあげられた武士道の精神が見事に花を開くと同時に、一般道德としての孝悌の思想も完全に國民道義の土臺となり、一般の腦裡にしみ込んで、最早動かすべからざる根をはつてゐた。近松の淨瑠璃中に現はれる有ゆる人物が、折にふれて忠孝思想を表現し、死に臨んでも極つた樣に父母を思ひ主人を思うて、やる瀨ない感情を吐露するのは極めて自然とは云ひながら、近松が甚しく此點を强調して、而も餘りに道德的敎訓を生の儘で羅列することなく、巧に之を藝術的に具體化したことが、當時の道義心をいやが上にも强固ならしむるに與つて力あり、それが又時代の文化を進めるに役立つたことは否むことが出來ないと思ふ。

孝行第一　『長町女腹切』の女主人公であるお花の父親は、彼女にとつては繼父である。而も貞操を賣り其身を賣ることに何の反抗心を持たないのみか、親の爲に一家の爲に之を金に換へることを寧ろ孝行としてゐた元祿時代は、お花をして身を賣つて繼父を養はねばならない犧牲者たらしめた。のみならず彼女の繼父は徒らに自分の榮耀の爲にさへ娘を食物にせんとして、年季が切れようとすれば、それを追加しては娘を苦しめることを平氣でやつてゐるのである。けれどもお花の孝行心は其犧牲に安んじて繼父に盡すことを怠らなかつたのである。

「なう父さん……さもしい事をいはんする、勤する身の親達は、どの口をきいても可愛や親ゆへ苦勞をする。定めの年も

近づく、届いた男を見定め、末の片附心がけ、身を安樂にして見せいと、云はぬ親はござらぬ。節季々々にせびらかし足らいで又年を切まし、男にまで添はせまいとは、あんまりむごうござんする。ほんの親より繼父は、猶大事と嗜み、隨分孝行盡せども、こなさん私にみじんも憐みはござんせぬ……」

お花の泣いて訴へるのに對して、繼父の九兵衞は何と答へたであらう。動もすればお花に對して不孝者呼ばはりをなし、「半七めと夫婦にしては年寄つた此親が鼻の下が干あがる」といつてゐる彼は、全く人非人である。彼は娘に向つて、「よう吐すな、盜人の晝寢も當がある、己が母に何の見込はなけれども、汝を賣つて食ふ爲女夫になつた」といひ、又其戀人半七に對しては、「あの娘はまだ五十年が百年が顏に色氣のある中は奉公さして食はねばならぬ、千兩道具の娘を二十兩の目腐金で女房に持たふや」といつて、親も許さぬ娘を女房に持たうとすると礫に遇はうぞと脅迫してゐるのである。それ程に强惡な人間であつても、親と名のつく者に對しては、孝行が要求せられ、其命に從ふ事が正しいとされてゐた時勢相に對し義理に對して、近松は只管同情の淚を流さないではゐられなかつたのである。

『壽の門松』の主人公與次兵衞が、難與平の罪を義理から一身に引受けて幽閉の身となるや、子思ひの親はそれとなく與次兵衞に逃亡をすすめるのであるが、彼は自分が逃げ出した後の親の難儀を思ふと、何といつてもそんな大膽な行動は出來ないのである。

「人の父としては慈にとどまり、人の子として孝にとどまるといふ。預り者がかけ落し、先の相手が死ぬれば、忽親は下手人にとられ、首刎ねらる。例へ先が無事でも取逃したる咎めにて、それ程の罪は親仁樣の身にかかる。其難をいとはぬ慈悲心、親仁は親の道が立つ。與次兵衞は今日まで始終親の氣に違ひ、あまつさへ親を身代りに、逃げて命助かり、百年千年生きるとて、人交りもならねば天地の內には住まれぬ。お心をもどくでなく、歎をかくるが面白うはなけれども、やつぱり此の儘死なせてくれ、命をすて一生の孝行がして死にたい」

與次兵衞のいぢらしい子心を思うと、親淨閑の心は愈〻我子可愛さにいらだつのである。さうして與次兵衞が重ねて諭されて、愈〻逃げ出すことを誓ふと、父親の淨閑は初めて心が落ちついて、「今迄の不孝皆許し三十年の孝行を一度に受取つた」といつて喜ぶのである。子としての義理からいふと、親の命に背いても逃亡しないのが孝であるかも知れないが、親としての愛からいふと、自分の身を失うても子を助け度いのが自然であるからにはその自然の愛に逆はぬ事が別の意味に於ての孝であるかも知れぬ。前者を義理の孝とし理性の孝とすれば、後者は感情を本とした愛の孝である。常に義理を尊重することに於て人後に落ちない態度をとつてゐる近松でありながら、尙常に之が冷さを和ぐるに感情をもつてすることを忘れない彼の心情は、此處にも窺ふことが出來るのである。

『壽の門松』の淨閑と同じ親心をもつて其子に孝行を求めたのは、『大經師昔暦』の道順夫婦である。子に向つて一日でも長生せんことを求めた道順夫婦の志をすなほに遵奉して、おさんと茂兵衞とは一旦丹波にかくれたのであつたが、愈〻其隱れ場を發見されたとなると、おさんは、「今までが不思議の命、されどもとつさまかかさまの歎の程がおいとしい、一日でもながらへるが孝行、今夜の中に退かうでは有るまいか」といふのである。彼等はまるで自分の爲に生きようとするのでなくて、疾くにも死ぬべき命を、只管父母の爲に孝行の爲に一日一日と永らへようとするのである。

近松の最後の世話物である『宵庚申』は、其取材の中心が孝行思想にあるといつてもいい位に、之を强調したものである。元來が武士氣質の失せ切らない半兵衞は、自分の女房お千代が、己が留守の間に離縁されたと知らぬにも係らず、お千代の父親から毒づかれて、「その身は實父の弔ひにかこつけ、遠州へ出かけし其跡で、姑に逐出させ、義理の親に我が罪を塗付ける不孝者義理も法も知つた奴か」といつて罵られると、「親仁樣の御立腹申開くは知つたれども、我罪を養親に塗つくる不孝者との一言からはゆめゆめ存ぜぬ。我ら去りは致さぬと申分

くる程不孝の上塗」といつて、辯解の代りに、腹を切つて違約の罪を謝さうとするのであるが、又しても妻の父から、「あれ見よ八百屋伊右衛門夫婦、嫁を憎んで去りし故、子はつらうちに自害せしと、養子に悪名難をつけ、口々に取沙汰せば手がら手がら」と皮肉られると、元來孝心の深い半兵衛は、刀をぬきかけた手のやり所もなくなるのである。縦ひ養母であらうと義理の親であらうと、親と名のつくものに對する孝道には何の變りはないのである。半兵衛は、親が自分の妻を離縁したとは云はれ度くないのである。それ程親を思ひ親に盡すといふことは、當時の理想であり、最高道徳であつたのである。半兵衛は卽ち女房お千代と二世までの縁を契つて、再び我家をさしてつれ歸りはするものの、一旦我妻を離縁した養母のことを考へると、再び家に入れることは出來ぬ。といつてその儘外に置いて共に別居をすることなどは彼の孝心の許さぬ所である。せつぱつまつた半兵衛は、お千代に對する愛と、彼女の父親に對する義理との爲に、已むなく心中の道を辿るのであるが、その儘死ぬといふことは養母に對して悪名を負はせることである。半兵衛は卽ちまづ養母に乞うてお千代を一旦家に引戻し、實際は養母がお千代を離縁したのではなくて、縁を絶つたのは自分であることを世間に向つて聲明して、やがて自分も、家から出て心中することによつて、養母の罪の一切を自ら着ようとするのである。

「御恩の母の氣に入らぬ女房なれば、私が離別致してこそ孝行も立つ世間も立つ。所に此度國元留守の間に、八百屋半兵衛が母が嫁を憎んで姑去りにしたと沙汰あつては、まんまん千代奴が悪いになされませ、判官贔屓の世の中、お前の名ほか出ませぬ。母の悪名を立て、若い者が人中へ面が出されませうか」

半兵衛の態度には一點の曇りもない。之を人間の心として見るには不思議な程美しい輝きが見えるのである。彼が妻お千代に向つていふ母を批評の語をきくがいい。

「可愛や利發なやうでも女心、母の詞を眞實と思ふか、云やることが皆嘘ぢや、去りながら昨日も吳々もいふ通り、佛法の端も聞入れ、物の慈悲も知つた人、我妨をさしのけ他人の身共に諸式讓る心からは、根からいがまぬ是證據、人には合

縁奇縁、血を分けた親子でも、中の悪いが有る物。……いとしぼなげに根からの悪人でもない母を、そなた故に邪見物といはせては女夫の者が後生も悪い、母の機嫌よう一旦呼返し、改めておれが手から去る筈ぢゃ」

半兵衛の心には微塵も母を恨んでゐる所はない。只眞心から孝行を盡したいと思ひ、孝道に缺ける所あらざれかしと一心に祈つてゐるのである。彼は自分の境遇を因縁だとあきらめて、凡てが思ふにまかせず、義理の世の中である事を思ふ時に、何とも仕方がないと諦めてゐるのである。そしてあんな非道な養母でも、佛法もきき慈悲も知つた人であるとなし、根からの悪人ではなく、一時の迷ひから己が妻をなやましてゐるのであるからには、之に對して邪慳者といはせないやうにすることこそ眞の孝道であり、まことの人の道であるとしてゐるのである。之は實に半兵衛の態度であり道義觀であると同時に、またやがて作者其人の道徳觀であり、それが人道主義的理想主義的態度から出たものに外ならぬのである。私は卽ち近松は有るが儘の人を書いてゐるといふよりも、有るべき人を書き、理想を書いてゐるのだと思ふ。だからこそ彼は妻お千代をして「こなさんの孝行の道さへ立てば私も心は殘らぬ」と云はしめてゐるのである。彼等の生活は孝行第一である。此の義理が全うされさへすれば、他の凡ては犧牲となし得るのである。半兵衛夫婦が「母の機嫌顏見れば此世の本望」と涙を隱すのは、いぢらしさの極みであるが、澄み切つた心に孝行を盡し得た彼等は滿足してゐるのである。だから愈〻半兵衛から離縁を宣告されて泣いてゐるに方つて、更に恨みが有るならきかうと養母から云はれた時、「いいえお慈悲深い姑御に何の何の……」とお千代がいつてゐるのは、必ずしも皮肉を云つたのだと見る事は出來ないのである。かうした養母に對しては、此位の言葉を使はないと却つてうつりが悪いから用ひさせたのである。だからこそ道行の處に於て、作者はお千代をして、「姑去りで殺したと悪名つけて世の人のわらひませうがお笑止」といつて、かうしてもなほ世人が養母に悪名をかぶせるだらうことが氣の毒だと泣かしめ、更に半兵衛をして、「なうそなたさへ其如く、悔んでたもるに此半兵衛、年頃日頃の御厚恩送らで死ぬるは人の屑、罰をかぶらん恐ろし」といつて、報

恩の道なくして罪障の滅ぼしやうなきことを泣いて、「血の涙」を流さしめてゐるのである。近松が孝を以て百行の本とする思想を、如何に謳歌し强調せんとしたかが明かに讀まれるのである。かうした態度は彼の作品の到る處に認められるのであつて、心中せんとする凡ての男女さへ、皆其死の間際に於ても父母を思ふことを忘れないのである。

『卯月の紅葉』の與兵衛も死にのぞんで、「去りながら心に懸るは其方の父御、二人とも無き一人子を憎き聟めが殺せしと、さこそ恨み憎しみの、是罪障となる」といへば、お龜も亦「いとしや在所のお袋樣姑なりとて一日のみやつかへしたこともない」といつて歎き、更に死んだ母の十三年忌を弔ふ爲に觀音經を書かうといつて、實行しなかつたことが殘念だといつて親を思ふ情を見せてゐるのである。『今宮心中』の下の卷道行に於ても、おきさは、「跡には親の枯れ殘る、老木の老の世は逆樣に順慶町も空ごとや、安堂寺町も子故の闇に迷はせません不孝の罪何と逃れん淺まし」といつて泣いてゐる。そしていざと云ふ時に至つて、おきさは更に、「私は父樣母樣が懷かしい」こればかりが繰返し度いといひ、二郎兵衛も亦、「我はかみ樣旦那の事いふて盡きせぬ」といつて念佛を唱へてゐる。また『曾根崎心中』の德兵衛も、「我幼少にて誠の父母に離れ、叔父と云ひ親方の苦勞となりて人となり、恩を送らず此儘に、亡き跡までも兎や角と、御難儀かけん勿體なや、罪を許して下されかし」といつて、死にのぞんで自らの忘恩的な不孝な罪をわびてゐる。『卯月の潤色』に於ても與兵衛は伯母に對して「苦勞の上に苦勞かけ、一日盡せし孝行なく、不孝第一の某を勘當不興ともし給はず、如何なる合縁奇縁にや、親も及ばぬ御厚恩送りもやらず自害して、又もや歎をかけんこと、不孝の上の不孝の科……」といつて、蔭ながら伯母への不孝をわびてゐる。それかと思ふと、『又は氷の朔日』の小かんは叔母の病氣を救はんとして自ら進んで身賣りさへするのである。身を賣ることの無自覺な態度を批難するよりも、伯母を救うて孝行せんが爲に身賣りをすることを、當時の道德が如何に讚美したかを思ふと同時に、孝行第一の教育を受けた彼女が、如何に之

を實踐道德に現はしたかといふ盲目的な美しい心情を掬んで見度いと思ふ。

「伯母樣許して下さりませ、國の父樣母樣が浪人でなければ、こなさん達へみつぎの筈。其ならぬが悲しさに、私が身を捨てました。他人でも有ることか。伯母は親のかたはれ。こな樣達計じやない。國にござる母樣への孝行と思ひます伯母樣を母樣と私や思うてゐます」

といふ小かんの心情の何ぞいぢらしいことよ。實際に於て、人間が未だ自我の尊さを知らず、個人の價値が少しも認められず、盲目的に社會なり他人なりの犧牲になることが最高道德とされた時代に於ては、斯くの如き孝行も亦決して非難すべきものでなく、寧ろ立派な孝行とされ尊重されてゐたのである。近松が無條件でこれを讃美したのも蓋し已むを得ないことであらう。

兄姉への孝行　叔母や叔父に對する孝行が、更に兄姉にまでも及ぼされてゐる樣は、『堀川波鼓』と『生玉心中』に描かれてゐる。前者の女主人公お種が姦通によつて淺ましい罪を犯すこととなると、その妹のお藤は何とかして姉の命を救はうとして、淺墓にもお種の夫彦九郎へ附文をしたのであるが、彼女は卽ち姉に向つて、「これ姉樣自らが彦九郎樣へ狀をつけ、姉樣去つて下されといふてやつたは姉孝行、こなたの命が助けたさよ」といつて、更に繰返していつてゐる。

「せめて命が助けたやと、とりどり樣々思案して、彦九郎樣との緣切れて、暇の狀さへやらせなば街道の眞中で産ませても大事ない。命に障りはない筈とはかない女の思案から、姉の男に執心して淫奔者に身をなしたも姉樣ばかりの孝行ならず、お果なされた母樣へ孝行と思ふ故ぞとよ」

これを見てもお藤は姉孝行の爲には、まるで自分の人格までも臺なしにしてゐる。自らを淫奔者にまでし、姉の夫に横戀慕をしてまでも、姉を離緣させ其命丈けでも助けようとしてゐるのである。さうして姉の助言者たり忠告者たれと母親から遺言されたが爲に、母親へもの孝行であり義務だとしてそれをやつたのである。一身の犧

牲の尊さが、此處にも力強く高調されてゐるのである。『生玉心中』の嘉平次に對する弟の兄孝行も全く之に類似したものである。弟幾松は父親から說法されて、兄の嘉平次が許婚のおきはと一緒にならうとせぬからには、おきはと結婚して家督を讓り受けよといはれると、兄思ひの彼はたまらなくなつて、自らわざと神佛に願がけして眼病にまでなつて家督を讓り受けることをさけるのである。

「所詮私が死ぬるか、かたはにして下されと、山上樣へ願をかけたれば御利生で此病、……養生はしませぬ、私が盲目になつたらば兄樣の一人して見世の事も取捌き、内に身が据つたら、自らおきは樣と一つになる氣も出來ませう。ええ私等まで身をすてて、是程に思ふとは思遣もあるまい」

願がけをして眼病になるなどいふことが馬鹿馬鹿しい出鱈目であるといふよりも、一身を捨ててまでも、兄の爲に盡さうとする孝心が如何に尊重されたかといふ事を見度いのである。嘉平次の戀人おさがが、其死にのぞんで、「一日なりと父御樣に御奉公姉御樣を姑御とみやづかへしよう物」といつてる心の如何に純潔であり奉仕的であるかを思ひ度いのである。そしてかうした道德が如何に時代の中心道德であり、それが一般の見物の頭に如何に共鳴し、同時に如何なる感化力を民衆の上にもつたかを思へばよいのである。それにしても此時代の孝の觀念は、所詮孝は百行の基なりとする儒教主義から强要されたものに過ぎなかつたのである。孝の爲には人格も節操も平氣で犧牲にされて、親を養ふが爲、家を救ふが爲には、身を賣り節操を賣ることも否定されないのみか、寧ろそれは孝行娘としてほめられ、社會も之を稱讚し、自分も之を誇りとさへしてゐたのである。近松の作品に於ける孝行は凡て此種の孝であつたのである。未だ人間の自覺なく、自我の尊貴の解されない時代の孝としては蓋し已むを得ないことであるといはねばならぬ。

忠義精神　孝と共に此時代の道德として最も重んぜられたものは、道義觀の項にも概說したが如く、忠義の精神であつた。武士にあつては忠の精神は實に其魂であり、臣たるものは勿論、其子も妻も一家を擧げて君の爲に

何時でも生命をなげうつて犧牲となることは武士たるものの道であり、又其本質でなければならなかつた。

『丹波與作』の妻重の井は、其主家由留木家を夫と共に逐はれるのみか、御法度の不義の罪にとはれたのであるが、姫の乳母たる重の井を其儘殘し置かんが爲に、夫は特別の慈悲によつて、助けられて改易の罪に處せられたのである。普通ならば其際重の井も夫與作に從つて、夫婦の道を立つべきが順當であつたのであるが、身に餘る主家の恩を思ふとそれもならず、已むなく重の井は、「第一は男の爲夫婦の義理を忠義にかへて、あかぬ離別」をしたのみか、可愛い三吉とも別れねばならなかつたのである。主家の爲には生命も財産も、一切を犧牲にせねばならぬ武士とその家族にとつては、夫と離別し子供と分れる位は何でもない當然なことである。彼女が三吉から生の母としての無情を訴へられ、「母樣でもない他人に金貰ふ筈がない、ええ胴慾な覺えてゐらつしやれ」といはれると、重の井は魂も消え入つて、「養ひ君お家の御恩はずば、さて一人子を手放して、何のやらうぞ奉公の身の淺ましや」と悶えこがれて歎くのは眞に自然なことである。凡てが奉公なればこそである。忠義なればこそである。主家の恩を思ふと、たつた一人の愛子を手放して、馬方にまで成り下らせるのも已むを得ぬことなのである。

町人の忠誠　武士に於ける忠義の思想は町人の間にまでも擴大されたのである。主人の爲に盡し、主家の爲に死ぬる、これは武士の忠義に比して、それにも殆んど劣らぬ思想として、又道徳として廣く行はれたのである。そして其主人に盡すの情は、主人のなき後は其子にまでも及ぼされるのであつて、亡き人に對する恩はさながら生ける者に對するが如き態度で酬いられるのである。かうした狀況は道義觀の項にも述べたが如く、『淀鯉出世瀧德』に於て見事に描かれてゐる。此作の主人公勝二郎は、其忠僕新七をけむたがつて放逐してしまふのであるが、それでも新七はなほ影の如くに勝二郎につきまとつていふのである。

「……親旦那のお蔭でお家に參り、手代並になされしが、さすが育ちが恥かしい。算用算勘存ぜねば、何を奉公御恩を送

らう樣はない。律義をわが身の奉公にして、お爲にならうと存ずる一念、五臓六腑にしみ込みて、お主を大事に存じまする。茂庵樣の御臨終、勝が事を頼むぞ。お氣遣をなされなと、請合た甲斐もなく、斯樣にお身を持ちくづさせ、佛へ云ひ分け何とせう。お墓所へ參つても、顔ふりて戒名を碌に拜みもいたされず、涙に沈み居まするわいの」

けれども新七がそれ程にすれば却つて今の勝二郎には餘計に氣に入らぬのである。彼は新七をして親父の墓にも參らすなといつて、一旦さした香花もすてさせたり阿迦水もあけさせたりするのである。けれども新七にあつては、勝二郎の其非道も只水と火との合性の然らしむるものとしか思はれないのであつて、その忠誠の心に於ては微塵も變りはないのである。やがて惡手代の手に乘つて家産を官沒された勝二郎に出遇つた時にも、新七は泣いて勝二郎に訴へるのである。

「五年以前に新七を恥かしいと思召さば御身代はつぶれませぬ、先づ斯う有らうかと存じた故、樣々の强意見。新町橋でお足にかけられ蹈まれながらも御意見は、親旦那の御恩の送りたさ、女房お牛はお身の上を苦にいたし、氣病を患ひ、去年の春ついに空しうなりました。彼めも元は御家來、お主を苦にして相果るは、下人たるものの本望、聊か悔みも致さばこそ」

彼は自分を家來といひ、お主に對して下人といひ、主人の事を苦にして死ぬるのは下人たるものの本望といつてゐるのを見ても、まさしくその主君に對する武士の態度でゐることが明かに分るのである。だから彼は弟の藤五郎と共に、勝二郎と其戀人の傾城吾妻を一緒にしようとして、先づ藤五郎をして吾妻を請出させうとするのであるが、却つて藤五郎が吾妻の爲に殺される事となつても、少しもそれを恨まないのみか、「藤五郎は吾妻殿の手にかかつて死んだか。でかいたでかいた、此新七はお主の爲心ざしの奉公はしたれども、一命の奉公は其方に劣つた、兄に優つた忠の者」といつて弟の死を稱讚し、よくこそ忠義を盡したといつて喜んでゐるのである。そして、「お主より外世の中に大事の人はなきものを、隔てて下さる旦那殿恨めしう思ひます」といつて、弟の死

に關しても兄として言ひ分ないのみか、藤五郎殺しの下手人を求むるとあらば、寧ろそれは新七自らであるといつて、吾妻の罪を自分に着て、「ああ勿體ない、冥加ない、新七と思召すが定ならば、御夫婦心を全ふし、出世を見せて下されば踏殺されても大事ない」といつて泣くのである。忠義の思想を餘りにもわざとらしいと思はれるまで誇張してゐる新七の態度の如きは、近代思想を以てしては容易に理解しがたい所であらう。又『大經師昔暦』の主人公茂兵衛が今や捕へられんとして、「お侍の五人や七人は慮外ながらきやつといはせてのめらせ樣もしつたれ共、もとの起りは主人の勘氣、主人に手向ふ同然と思ひ手向は仕らぬ」といつてゐるのも、主人に對する忠誠の現はれである。『五十年忌歌念佛』の主人公淸十郎が死にのぞんで、「人を殺せば我身も死ぬる、此淸十郎七十兩や八十兩の金に換る命でなし。旦那の御恩、お夏樣の情に捨てふと思ふ身を……ハツハツ我ら故にお夏樣の自害、御恩の旦那の憎しみも嘸やますらん情なや、此年までの御面倒、御恩を報ずることもなく御苦勞をかくること是ぞよみぢの障となる」といつてゐる言葉の中にも、彼が主人に對して如何に恩義を感じ如何に忠義の念に共心をもやしてゐるかがうかがはれるのである。又『女殺油地獄』の與兵衛の義父である德兵衛が、前の主人である與兵衛の父に對して、如何程忠誠の心をもつてゐるかは中の卷の終りに於ても明かに現はれてゐる。彼は與兵衛を折檻しながらいふ。

「……此德兵衛は親ながら主筋と思ひ、手向ひせず存分に踏まれた。……今打つたも德兵衛は打たぬ。先德兵衛殿冥途より、手を出してお打ちなさるると知らぬかやい」

これは必ずしも與兵衛に對する義理からのみの詞ではない。更に勘當されて出て行く彼を見て、

「あいつが顔付背恰好、成人するに從ひ死なれた旦那に生寫し、あれあの辻に立つたる姿を見るにつけ、與兵衛めは追出さず、旦那を追出す心がして勿體ない悲しいわいの」

といふ德兵衛の此詞を見るとありありとそれが分るのであつて、彼はその義理の子に對してもなほ、主人に對す

るが如き心持ちがするのである。否死んだ主人に對してゐるが如き心地がするのである。つまり與兵衛の姿は德兵衛の目には昔の旦那その人とさへ見えるのである。從つて彼は與兵衛に對して敎誡の笞さへも思ふが儘にあてることが出來ないのである。彼はまたお吉に向つていつてゐる。

「お澤（自分の今の妻でもとの旦那の妻）が一家一門皆侍、其習はしか思ひ切つては見かへらず、義理がたい思ひ付、それに似ぬ道樂者。本親の旦那もぎやうぎつよく、義理も情も知つたる人。二人の子供に心を盡すは、皆古旦那への奉公。今與兵衛奴を追出し、一生荒い詞をきかぬ親方に草葉の蔭より恨を受くる無果報は此德兵衛一人」

義理の子供に對してやさしくするのは、つまりが死んだ旦那に對して奉公してゐるのだとは彼の考へであり、從つて與兵衛を今逐ひ出すことは、古旦那を逐ひ出すが如き心地がしてならないのである。昔の旦那が一生荒い詞もかけなかつた愛情を思ふと德兵衛の心は、いよいよ忠誠の念に燃えるのである。卽ち與兵衛に對して盡す所はやがて古旦那に對する奉公そのものであるとしてゐるのである。そして此等の忠誠と武士の忠義との間には何等の差別もなかつたのである。

今日の忠との差　けれども此等の忠義や忠誠は、今日吾々の皇室に對する忠とは全然同一のものであつたとはいへないのである。德川時代の忠義は只其仕へる主に對する忠義であつて、諸侯は將軍に、武士は其藩主に對して、所謂儒敎の敎へる程度の忠誠を盡すべきであつた。そして德川政府には、寧ろ皇室と諸侯との間を隔てることに努めるといふ風の或者があつた。從つて幕府に對する忠誠は喜ぶが、皇室に對しては如何にも冷かなものであつた。嘗て熊澤蕃山*は其著『夜會記』に於て、「唐土と日本とに大なる義あり、……日本は百姓の外に帝王の始あり、其始め穴居野處して……鳥獸に異らざりし時に帝王の御先祖出でまして五道を開き、此國をなし給へば、其恩德天よりも高し、海よりも深し、此國のあらん限りは此末を主君と仰ぎ奉るべき天理なり……」と云つた。處が此議は幕府の忌避する所となり、蕃山は古河城に幽閉されたことがある。此に見ても德川時代の忠と明治以

後の忠とには幾分の差があることが明かである。近松も度々皇室に關する題材を取り入れて、其精神に於ては誠忠尊皇の態度を見せてはゐるのであるが、彼の所謂忠義と稱するものも、明治以後に於ける忠義の意味とは聊か趣を異にし、當時の時代思潮と著しく異るものではなかつたやうである。

之を要するに封建制度の基礎なほ强固なるに方つて、久しく傳統的に維持され來つた忠孝思想が、時代の最も主要なる精神であつたことはいふまでもないが、此思想を單なる教訓としてお説教するのでなく、人間生活の諸相の中に巧に織り込んで之を藝術化し、時代の道德なり理想なりを、不知不識の間に一般大衆たる町人に理解せしむると同時に、而も單に偶像の前に跪かしむるが如き道學者風の器械的態度に出づることなくして、享樂の間に感涙にむせびつつ共鳴せしめ、深く肝銘せしむることによつて、近松が時代の大衆の道德生活や社會生活や、樣々の文化生活の上に貢獻したことは可成りに注目すべきことであると思ふ。

＊ 熊澤蕃山—— 此校正中、「蕃山」も熊澤の姓であること發見されたと傳へらる。

近松の人生観

時代と人生観　形式文化の立派に整備されて、未だ個人の自覺なき元祿時代に於ては、社會乃至環境は全く個人を支配した。法律も道德も因襲も傳統も、其他義理の名に總括すべき此等の文化要素は常に個人に對して暴威を揮つた。個人は卽ち社會に順應し義理に盲從することによつて始めて生きることが出來た。社會に反抗し義理に服從しないものは邪道を步む所の惡人として退けられた。社會の邪魔者扱ひにされたものは卽ち犧牲者としてその身を亡す外はなかつた。かうして凡ての個人は義理に拘束され社會の爲にのみ生きることを許され、自らの爲に生きんとすることは許されなかつた。いな、感情的の解放はあつても、理性的に解放されてゐない當時の個人は、徒らに無反省の生活を續けるに過ぎないで、社會の壓迫に反抗して、自らの爲に生きようとすることを知らなかつた。彼等は只義理の奴隸として生きることのみに安んじて、自我の尊さに對しては未だ目覺むるに至らなかつた。

かうした時代に於て我が近松は如何なる人生觀をもつてゐたであらうか。時代の子であると同時に、むしろ時代の寵兒であり、割合に圓滿な思想の持主であつた近松は、時代の姿を其儘正直に受入れて、嚴然として吾々の前に君臨する社會を以て人間生活の主體となし、義理を以て人間生活の基礎であり、第一義であると考へ、個人生活の凡てはそこから割り出さるべきであると思つてゐたのである。そして義理の力が人間生活に對して暴威を揮ふことが强ければ强いほど、痛ましい悲劇が生み出されることを見た近松は、其處に人生觀の根柢を置いて人

間生活の姿を描き出さうとしたのである。

專ら義理　彼が『難波土産』に於て、「淨るりは憂が肝要なり……某が憂はみな義理を專らとす」といつてゐるのは之が爲である。實際彼の淨瑠璃の何處を尋ねても、此思想の現はれてゐない處はないといつていい位であり、彼の時代物は殊に此義理を描いたものである。之については別に詳說したから此處には二三の例をあげるに止めるが、試に『傾城吉岡染』の上卷を見ると、憲房の母親は、先妻の子大炊之助を不具にしたといはれるがつらさに、自分の子を勘當していふ、

「妾とても聖人賢人の身ではなし、打明けていふ時はあの大炊の介よりも、腹に十月の宿かした己が不便はまさるなり、其己を勘當せしは先立ち給ふ佛達への奉公といふ世間の道……それよりはなほおろかもなく、兄を大事と育つれども、まま子の足を打折て不具にしたと世の中の、雜口に戶は立られず繼母が繼子を憎むといはれては第一は夫の恥、父御の石塔卒塔婆に迄恥與ゆるも本の子故、何とぞ家を出さん爲、母がめを睡つてわざと己に惡性つけ、勘當はしたるぞや五人十人有子さへ、親の因果に一人も棄てたいと思ふ子はなきに、まして一人の子を捨てしは夫の爲、兄が爲、母も道を立んため母が道さへ立ならば、己も人の憐み有り、よも辻門には立まじと、爰を思ひ彼處を思ひ己を勘當してよりは、一夜も泣かずに寢た夜はなく母は壽命を縮むるに、己は盜に夜を明し、……」

亡夫への義理に、自分の子を勘當して、先妻の子を立てようとする後妻の貞節は、今の世では鉦太鼓でさがし歩いても容易に見つからないだらうと思はれるのであるが、それが淚ぐましいまであはれに描き出されてゐる。近松はこれほど義理の力を重く見てをり、義理に對する個人の自己犧牲を殆んど理想化してゐるといつてもいい位である。又『相模入道千匹犬』に於ても、安東聖秀は、其娘繪合姫が鎌倉の意にそむいて、義貞の弟脇屋義助の妻となつたが爲に、遂に娘を勘當せねばならなくなつた。そしてある夜安東に訴へんとして訪ねて來た娘に對して、「かはいや生れし親の家しきゐも蹈まれぬ身と成しか、他人の軒の雨やどりも是へといふは世の習ひ、有

とは見えて箒木の母もなき子を寄つけぬ、父が因果は何事ぞ世間武道の義理は立て共、恩愛情の道缺けたり何樂みの娑婆世界か……」といつてせき上げせき上げ、不覺の涙をこぼれるにまかすのである。

近松の人物は、かうした境遇も只因果と諦めて、泣いて義理の前に靜に頭を垂れ、忍從を以て最大の美德となし、只社會規範の命ずるが儘に目を閉ぢてゐるのである。そこに何等の怪疑心を起すでもなければ反抗することもなかつた。彼等は自己の爲に生きてゐるのではなくて、只社會の爲に生きてゐたのである。かくの如くして當時の社會の秩序は立派に維持されてゐたのであつて、近松はこれが儘ならぬ人間の世の生活であると見てをつた。

個人生活の眞髓　個人が目を閉ぢて、其境遇に安住し無反省の儘でゐる間は、社會も平和であり、個人も幸福であるが如く思はれた。けれども個人の境遇と生活とは、いつまでも同樣ではなかつた。武士の勢力が空疎となり、町人が經濟的に勢力を得て、奔放なる情感の解放に身を委ねることとなると、忽ちにして果敢ない幸福の夢はみだれて、個人と社會との表面上の調和は見る見る破れてしまつた。情感は義理を裏切つて忽ちにして經濟上の破產を引起し、社會的破綻が個人に向つて肉迫して來るのであつた。同じ解放でも、意志の解放、自我の覺醒が、義理に向つて戰を挑んだのであつたら、同じ個人の敗亡に終つたとしても、其處には悲壯な華々しさがある筈であるが、それが情感のみの解放であつただけに、個人は只もろくも悲慘な姿で打倒されてゆく外はなかつた。近松はその痛ましさ慘めさを、西鶴のやうに徒らに傍觀することは出來なかつた。義理の前に犧牲となつて倒れゆく敗北者に對して、捧ぐるに人間の心の底から美しく湧き上つて來る愛の靈藥をもつてした。愛は卽ち所謂人情であり、仁である。近松は此人情の井戶を掘り下げて其靈水を掬みあげ、愛の妙藥を以て憐むべき弱き人間を、餘りに强烈な義理の壓迫から救ひ、餘りに痛ましい不幸と寂寥とから助けようとしたのであつた。彼は人生に對して、絕對の力をもち社會生活の第一義であるとする義理に對して、人情を以て愛を以て、個人生活の眞髓であるとしたのである。換言すれば個人對社會の關係を人情對義理の關係によつて說かうとしたのである。

人間救濟　ところが個人と社會との關係は對立的のものであるよりも、むしろ互にからまり合つてゐるものである。之を別々にして考へるべきものではなくして、二つは互にもちつもたれつしてゐるものである。個人は社會全體の幸福の爲に生存し、社會は個人の幸福の爲に發達しなければならない筈である。ところが實際問題となると、社會の禍となるやうな個人が存在するが如くに、社會は必ずしも常に有ゆる個人の爲に都合よく計つてはくれないのである。特別の個人に對しては殊にさうであるが、個人が未だ目覺めずして自己の價を解せず、個人の勢力が弱くして社會の力が絶對である時代に於ては、有ゆる個人に對しても社會は常に犧牲を要求するのである。人情が義理に殉ずることを要求されるのは此時である。社會と個人との戰、義理と人情の爭ひ、此悲痛なる戰に於て義理が人情を征服して個人が仆れた時に、痛ましい人生悲劇の花が咲き盛ることを近松は見たのである。近松はそこに仆れる餘りにもいたましい犧牲者の姿を見ると、之を其儘に見捨てることは出來なかつた。共に泣き共に歎きつつ、更に彼等を宗教の力によつて救はうとした。戀愛の陶醉力の氣がぬけてしまつて、冷かな義理の壓迫に堪へ得なくなつた憐れな人々に對して、近松は成佛といふ一種の魅惑的な理想的な魔藥をかけたのである。云ひかへれば、現實の世界に於ては、義理の力が餘りにも強くして人情や愛の力が餘りに弱いことを見ると、彼はやがては淨土に生れ變り極樂に於て其幸福を獲得し得べきことを約束することによつて彼等を慰めたのである。かくて『曾根崎心中』のお初德兵衛の死に對しては、「未來成佛疑なき戀の手本となりにけり」といつて之を慰めたのである。（勿論一面に於ては、かくして死んでゆく悲慘な犧牲者に對する觀客や聽衆の同情心をも充すことによつて、安心と慰めとを與へようとしたのでもあつた。）又姦通の犯罪者である『大經師昔暦』のおさん茂兵衛に對しては、其動機からが偶然であり因果であるとなし、其罪を國法に問はれんとする二人を見るなり、「衣の德」即ち佛教の力によつて之を救はんとし、更に又橫領殺人の罪を犯した『女殺油地獄』の河內屋與兵衛に對してさへ、「仇も敵も一つ悲願南無阿彌陀佛」と叫ばしめて之を救はんとしてゐるのである。

理想主義 かくして近松は憐むべき氣の毒な一切の人間を救濟せんとしてゐるのである。之によつて見ると、近松は、人間生活の眞髓であると見た人情を徹底せしめて人類愛にまで擴大し、更に之を理想化して佛教の大慈悲心にまで引きあげてゐるのである。此點からいふと、近松の人生に對する態度は超現實的でもあり、超道德的であり純然たる理想主義であるのである。されば彼は『兼好法師物見車』の中の卷に於ても、

「あゝ狂人とてな厭ひ給ひそ、人間の境界何れか狂氣にあらざるや、蟻の如く集りて何事をか營む、昨日は歎き今日は笑み、朝に怒り夕に愛し、財に繫がれ名にからまれ露の命を危ぶむは、皆狂人にあらざるや、兼好が作る草紙徒然草の大意を得たり、あの物狂を我が師と賴み、書きつらねんと筆をとる……」

といつて兼好の人生觀に共鳴し、更に『自然居士』には蘇東坡の詩と一休の歌とをかりて、

「誠に紅紛の翠黛は只是白皮を色どる、男女の淫樂は互に臭骸を抱く、魂去つて荒原にすたりぬれば雨にそゝがれ日にさらされ、須臾に爛壞すこの體、燒けば灰、埋めば土となるものを、はあ迷ふたり〱愚にも又淺まし……」

と叫ばしめ、又『當流小栗判官』の第三段の終にも、

「人間萬事夢の世の、夢も夢なり夢の中、怨みも仇も樂みも、戀も情も押しなべて覺むれば同じうつゝぞと皆知れども住めば憂き世なり」

といつて、人間すべからく大悟に入るべきことを說いてゐるのである。近松は到底あるが儘の世界に滿足出來ないことを知つてゐた。現實の世界には餘りにも多くの矛盾と缺陷があることを見たのである。義理の力が餘りに強く、色々の傳統や規範が餘りに烈しく痛ましく、弱い人間を束縛することを見たのである。といつて彼は意志の力によつて、此義理や傳統の破壞を唱へるには餘りにも無自覺なる時代の子であり、餘りにも圓滿主義者であり過ぎた。餘りに情の人であり又詩人であつた。餘りにも思索的の人でなく哲學者でもなかつた。さらばといつて彼は厭世の人となるには餘りにも安易な生活に惠まれて、それに安住し、それに妥協してゐた。思ふに彼の此

の生活態度は、勿論彼の性格にもよることであるが、又彼が青年時代に愛讀し研究し、路傍に講義したことさへあるといはれる兼好の『徒然草』の感化に基づいたもので、それに佛教思想が加はつて、彼の人生觀の根柢が築きあげられたものの如くである。

近松が『兼好法師物見車』の前作として、元和元年に書いた『徒然草』を見ると、兼好の原作をかり彼の隱遁を讃美して、

「花は盛りに月は隈なきのみを見るものかは、人の世も猶又然り、財多ければ身を守らず、譽は又誹の基、萬事は皆非なり、只此今の一念をいかで空しくなすべきと終におのれが本意を立て、兼好をそのままに兼好法師と改名し、花と雙びの岡のべに、待つこともなく柴の戸の、明かし暮せし遁世は、心にくくぞ見えにける」

といつてゐる。毀譽褒貶、貴賤得失、轉變極りなき人生の萬事皆非であり、一切の現象悉く虛無であると說く老莊の思想は、やがて兼好の思想となり近松の若き心を動かしたことは計り知られなかつたのである。それは「此一念をいかで空しくすべき」といつて遁世した兼好を、彼が「心にくい」とまでいつてゐることによつても知ることが出來るのである。又彼が大阪の路傍に於てなした『徒然草』の講義とか、何人もがこれまで敢てしなかつた舊習を打破して、敢然として「近松門左衞門」と其作品に署名したといふやうな、勇ましい實行生活によつても推知することが出來るといふ木谷蓬吟氏の說に私も同感するものである。

佛教思想　老莊の虛無思想に影響された近松に對して、更に力強く働きかけたのは佛教思想である。之によつて彼は現象の世界のみが眞實の世界でないことを見、つくづく人生の如夢幻泡影なることを知つたのであるが、彼は直ちに現實をふりすて、悟りすますには餘りに虛無的であり、大膽であり、賢明であつた、悧巧であつた。餘りにも豐富なる學識と文才とをもつてゐた。といふよりも彼は餘りにも多く同情心と愛情とに惠まれてゐた。小さな頭と心をもつて背負ひ切れない重荷に惱んでゐる現實の人々を眼のあたりに見る時に、彼の慈愛の心は目

を閉ぢてそれを觀過することは出來なかつた。彼の同情にみちた慈悲心は卽ち他愛もなく炎え上つた。彼は卽ちペンをとつて心中物をかいて、死んでゆく者を愛の力、慈悲の光によつて救はうとしたのであつたことは旣に述べた如くである。蓋し近松は愛の力と慈悲の光明の中に、現實を通して見た永遠の眞實が潜んでゐることを認識し、淺ましい現象の世界を超えた不變の眞理が包まれてゐることを確信してゐたからである。けれども彼の認識はいまだ苦の體驗を經てからのものではなかつた。さらばといつて理性に發し、思想的に生れ出た根强さをもつたものではなかつた。それは安易な境遇と妥協的な性格とが彼に許す所ではなかつた。彼の確信は必ずしも難行苦行から生れたものではなく、宗敎的信仰と、やさしい性質と、美しい感情とが生み出した所のものであつた。凡ては內から理智的に湧き上つたものではなくして、直觀によつて外から刈り取られた所のものであつた。彼の不徹底な妥協的生活態度も、つまりは此處に其原因があるのであつて、彼の藝術に動もすれば物足らない不徹底さと弱さのつき纏ふのも已むを得ないことであるといはねばならぬ。若しそれ近松にして、美しい情の人であるよりも鋭い理性の人であり、自我に目覺めた近代的の性格の持主であつたとしたら、彼の人生觀はもつと內的なものであり、もつと深刻なものであつて、描き出された人生も亦もつと悲壯な悲劇的なものであつたらうに、それのなかつたのは惜みても餘りあることである。

近松の戀愛觀

性的文化史　近松が夫婦の愛を一種の題材として取扱つたことは別に說くが如くであるが、彼が一層の興味を以て取扱つたのは寧ろ夫婦以外の愛であつて、それは廣義の戀愛若しくは自由戀愛とも呼ぶべきものである。近松が此種の戀愛を取扱つたものは其作品中最も文藝價値の多いものであり、又彼が一層成功した作品に列すべきものである。所謂心中物と稱せられる彼の作品の多くは是に屬し、四五篇を除く其他の世話物も亦、此種の性解放の問題乃至戀愛と關聯するものである。そして此等の戀愛作品に取入れられた場面は、多くは京阪地方の遊里であり、之に關する女性の多くは遊女若しくは是に準ずるもので、其相手となるものは所謂情感解放に浮身をやつした一般民衆であるから、此等の淨瑠璃は或意味に於ては、京阪地方に於ける民衆の性的文化史乃至は本當の元祿世相史とも見ることが出來るのである。

避けがたき本能　近松は戀愛そのものを決して排斥してゐないのみか、避くべからざる人間本能と見てゐるのである。だから、有ゆる種類の三角關係でさへも、忌はしいけれども如何ともすべからざる因果であり、避くべからざる本能の現象であるとしてゐた。成程情感解放時代の町人の戀愛は、時代の階級的抑壓に對する不滿の爆發口でもあるかと思はれる程向ふ見ずなものであつた。何者をも排し一切を犧牲にすることを辭せざる程力があり、身を燒き己を滅すことも顧みないほど盲目的な狂熱的なものであつた。殊に此等の町人の戀愛の對照となる所のものの多くが、金錢を仲介として最も簡單に肉慾を捧げ得る遊女であつたが爲に、彼等の戀愛は實に奔放で

あり灼熱的であつて、殆んど理性の判斷を超えた程の强烈なものであつた。

例へば『冥途の飛脚』に於て梅川に對する忠兵衞の强烈な戀を見るがいい。彼は五十兩のかたとして、一時を誤魔化してもらつた鬢水入の話を女郎達の面前に於て暴露されるや、折柄携へてゐた所の、他人の金である三百兩の封印を押切つて、「此忠兵衞が五十兩損かけふかと氣遣さに、廓三界披露して男の一分捨さする。但島屋の客に賄賂とつて、梅川に薬をたき、彼へやらうといふ事か、おいてくれ。氣遣すな五十兩や百兩、友達に損かける忠兵衞ではござらぬ」といつて、五十兩の金を八右衞門の前に擲きつけたではないか。彼はかうして一寸先は恐ろしい罪人にならねばならぬことも忘れて、一時の面目の爲に逆上する程、戀に對して盲目になつてゐるのである。幾ら意地を張り面目を重んじたからといつて、彼の梅川に對する情熱が火の如く炎えさかつてゐない限り、かうした狂的態度にはなれない筈である。涙に暮れながら梅川は卽ちいふ、「情なや忠兵衞樣、なぜその樣にのぼらんす……私を人手にやりともない、それは此身も同じこと、身一つすてると思ふたら、皆胸にこめてゐる。年とてもまあ二年、下宮島へも身を仕切り、大阪の濱に立つても、此方樣一人は養ふて、男に憂目かけまいもの氣を靜めて下さんせ。淺ましい氣にならんした。かうはたがしたわしがした。皆梅川が故なれば、忝いやらいとしいやら、心を推して下さんせ」。けれど彼女の涙には心配と感謝と不安とが交つてゐるのである。そして愈〻事情が分つてしまふと、彼女は戰慄しながらも泰然として「それ見さんせ、常々いひしは此處の事、何故に命が惜しぞ、二人死ぬれば本望、今とても易い事、分別すへて下さんせ」といふ。忠兵衞も最早覺悟はしてゐるのである。「やれ命生きようと思ふて、此大事が成るものか、生きらるるだけ添はるる丈け、高は死ぬると覺悟しや」。彼等はいざといへば死ぬことも辭さない程、强烈な戀をしてゐるのである。而もそれは宛がら火取蟲の運命にも似たやうなものである。懸命の戀である。『今宮心中』のおきさはまた二郎兵衞に對して、「私やその心に打込んで親兄弟もすてたぞや、在所は生れ故鄕なり、兩親の傍にゐるものが行きともない筈はない。何のゆかりに大阪

に執心はなけれども、此人といふ人に離れるが悲しさに、お主を騙し親に背き、身を狂はす心を可愛ともいはずに面白さうにすねごと、二人死んで見せうか死にかねはしませぬ」といふのであるが、中年女である彼女の戀は全く火のやうな情熱をもつてゐるのである。その戀人である二郎兵衛が主人の腰から鍵をぬきとつて、大切な證文を誤つて引きさくのも、同樣に燃えるやうな盲目なる戀からである。『生玉心中』の女主人公おさがは、其戀人嘉平次を讃美して、「たとへ平樣が盜人であらうが強盜で有らうが、いとしうて命をやつた此さがぢや」と云ひ、嘉平次も亦、許嫁のおきわを振りすてるのみか、折角の親の慈悲をも無にして、遂におさがと心中をしてしまふほど二人の戀は燃えてゐたのである。『淀鯉出世瀧德』の吾妻が橫戀慕の藤五郎に對して、「なふ生けておいては請出して、女夫になるが情ない。私には大事の男がある。その男と緣切れる戀路の仇となる故に、今刺殺す、懷中の小判を貧な男にやりたい」といつて、彼を殺す狂的な行爲も、藤五郎に對する火の如き戀あるが故である。「殺生の罪、盜の罪、男の爲につくる心」は、全く焰の戀に狂つてゐるが爲である。自ら愛する者の爲には如何なる狂暴をも辭さないほどの熱情は、此時代の若き人々の胸に炎えさかつてゐたのである。火を吐くやうな、解放された自由な戀は此時代の特徵であつたのである。

『博多小女郎浪枕』の惣七も亦毛剃九右衞門から海賊の仲間入りをしろと、せつぱつまつた難題を持込まれると、「仲間へ入れば家の大事命の仇、否といへば小女郎を人手に渡すのみならず命までとらるる」ことを思うて流石に躊躇し煩悶するのである。けれども、「何れの路にも死ぬる命」であることを思ひ、又女から、「此方さんに添はれねば生きてゐる小女郎ぢやない」といはれると、惣七は遂に國法を犯し、「親御にかへ命にかへて」物狂ほしい戀の奴隸となり小女郎を女房にするのである。成るほど惣七の戀は、八百屋お七のそれの如く、只內から湧き上る本能のみでなくて、外から加へられた毛剃の壓迫といふことが手傳つてゐることは事實であるが、明かに死を覺悟し、見つけられたら殺される事を承知してかかる程強烈な戀であることは疑ふ餘地のない事である。

『心中刄は氷朔日』の小かんも亦、「國へ歸つて親達の顏も見度うはござれども、平樣に一寸も離れうとは得云ひますまい、叶はぬ首尾に極つて、國へ歸るが定ならば私は見事に死にまする」といつてゐる。彼女の戀は生命とでも交換出來るほど强烈にして又深いものである。

『曾根崎心中』の德兵衞も亦、嘉平次と同じやうに、姪と一緒になることがいやな所へ、折角叔父に返すべき金を友人に橫取りされて手も足も出ぬとなると、面目と戀と二つながら亡はれた絕望の極に心中するのである。彼等は皆命をかけて戀をしてゐるのであつて、其戀はあくまで眞劍であり情熱的であるのである。『壽の門松』の吾妻もまた、「見つけらるればみせしめに逢ふも合點、相手が死んだら自害させまし、私もお供と剃刀も用意しました。お主の名も流さず、私も情の御恩に命捨る心ざし」といつて死を覺悟し、與次兵衞にも自害させるつもりで腹をきめて廓からぬけ出しまでして、與次兵衞に出遇ふのである。此時の彼等の戀は卽ち生きることであるのである。其行動は熱情的を通り越して命懸けであり、微塵の僞りもないのである。

『長町女腹切』の半七にしても、お花を自分のものとするが爲には、叔母を通して依賴された細工物の刀を賣飛ばして、まがひ物とすりかへ、差金の二十兩を懷にするほど危い綱渡りをやるのである。そして折角命がけで手に入れた二十兩の金さへも、いざとなると、女の父親の前へたたきつけて、死の道へ急ぐといふほどに彼等の戀は向ふ見ずである。

『さつま歌』のおまん源五兵衞の戀にしても、どうしてもおまんの母親から邪魔されるとなると、命がけで母親に切つてかかり、誤つて戀人を殺し自分も自殺しなければならぬといふほど、のぼせ上つたものだつたのである。『五十年忌歌念佛』のお夏淸十郞も亦、炎ゆる火に飛込んで身を燒くことを恐れない火取蟲のやうな戀をしたものである。お夏は「親より子より我身よりいとし殿御」として淸十郞を愛し、淸十郞は又御法度を犯して主人の娘と戀に陷つたのがもとで、金の敵勘十郞を殺さうとして、誤つて源十郞を殺し、其の罪を問はれることと

なると、お夏は氣が狂ふといふほど强烈な戀をしてゐるのである。

『天の網島』の小春に對する治兵衞の戀も、決して熱情に於てお夏淸十郞のそれに劣るものではなかつた。貞節な女房おさんとの間には、二人の子供まである身でありながら、二年といふもの少しも家を顧みないで、遂には機會を見出すと同時に、情死しようといふまでに上りつめた治兵衞の戀は頗る强烈なもので、必ずしも經濟的の破産のみが心中の原因だとはいへなかつた。兄孫右衞門と小春が對坐してしんみりと物語つてゐるのを聞くと、彼がのぼせ上つて小春を刺さうとしたのも、必ずしも嫉妬とか未練の爲とのみいふことは出來ないのである。魂まで打込んだ治兵衞の心には、女の薄情らしい言葉を、徒らに聞き過すことが出來ぬほど女を愛してゐたのである。小春にしたところで、金づくで太兵衞から身請されるとなると、直ぐに死ぬる覺悟をきめてゐるほど治兵衞を愛してゐたのである。

强烈な戀　可成に徹底的な强烈な戀愛の見られるのは『夕霧阿波鳴渡』に於ける伊左衞門の態度である。彼はもうなりも振りもかまふことは出來ないで、寒空にも紙衣一枚に深編笠といふみすぼらしい姿で、いつもの吉田屋の前に現はれるのである。七百貫目の借金を背負つて身動きもならぬ身を、恥も知らずに共昔し通ひつめた揚屋へ出かけるといふことは、餘程のづうづうしさと、女に對する熱情と執着がなくては出來ぬことである。今の彼には世間も何もなかつた。只一目でもいいから戀人に遇ひたかつたのである。恥かしいとかきまりが惡いなどといふ事は、女に遇ひたい念に比べると何でもなかつた。處がやつとの思ひで來て見ると、戀人は折柄若い小姓姿としんみりと遊んでゐた。それを見た伊左衞門は散々にすね散さないではゐられなかつた。すねてすねて駄々をこねまはした。思ひにやつれ戀に患うてゐた夕霧はやるせない心に泣きながらいつた。「ゑゑこなさんとも覺えぬ。此夕霧をまだ傾城と思ふてか、本の女夫ぢやないかいの、明れば二十二、十五の暮から逢ひかかり何年になることぞ。もうけた子さへまちつとではや七つ。誠をいはば今頃は一門中の狀文にも伊左衞門內よりと書いて

も人のとがめぬこと。わたしに恨みがあるならばこなさんにも恨がある。去年の暮から丸一年二年越に音信なくそれは幾瀬の物案じ、それ故に此病瘦衰へたが眼に見えぬか、煎薬と練薬と鍼と按摩でやう〳〵と、命繋いでたまさかにあふてこなさんに甘ようと、思ふ所をさかさまな。こりや惨らしいどうぞいの。私の心變つたら踏んでばかり置かんすか、叩いてばかり置かんすか、これ死にかかつて居る夕霧ぢや、笑ひ顔見せて下んせ拜んます」。七年も逢ひつづけても二人の戀はまだ思ひにやせ、遇はずにはゐられぬほど狂熱的である。思ひ死に死にかけてゐる夕霧に至つては思慕の情一層切なるものが見えるやうである。

命懸けの戀　かくの如く彼等の戀愛は强烈であり白熱的であつて、生命を懸け一切を犧牲にして憧憬してゐるのである。彼等にあつては戀愛そのものが目的であり、生きることであり、人生そのものであるが如くにさへ思はれるのである。多くの場合に於て至純至粹な戀であり、眞實であつて、自己の生命どころか、妻子をさへかけてゐる戀である。金力や暴力を以て之を奪はうとしても、彼等は之に對しては死を以て抵抗することを辭さないのである。彼等にあつては戀愛が絕對なのである。彼等の戀愛が屢〻道義を超え、忠孝を超え、宗教を超ゆる事のあるのは已むを得ないことである。『日本武尊吾妻鑑』の第二段に於て、吉備國彥は妹の敷妙に對して、「本望遂ぐるは今宵の事、梟帥が來らば酒を進め、閨に伴ひ心を許させ、彼が寢入りし折を待ち一刀にて刺殺せ」といふのであるが、敷妙はそれに答へて「あの自らに梟帥と寢よとか、アアつがもない事ばかり、梟帥を殺す計りなら、例令此身を刻まれても命は惜まず、去迚は、君より外に餘の人と帶紐解く御用なら許してたべ……ええ兄樣忠義の大事のと囂しい、こなたが男の道を守れば、自も亦女の守る道がある。死ぬる一生二人の夫にまみゆるなと母上の御遺言」と嚴然として、殺されても云ひ交した尊のほかには肌を觸れぬといふのである。女性にとつては、貞節と愛との方が無謀なる忠義呼ばはりを超えてゐることを暗示してゐるのである。また『心中重井筒』を見ると、心中間際になつて、男が「そなたは法華我は淨土、願ふ所が別なれば先の往き端も覺束なし、宗旨を

かへて一處にゆかん、今、題目を授けてたも」といふに對して女が悅んで「わしに淨土になれともいはず、法華になつて下さんする、さても嬉しい心やな」といふのである。そこには戀愛が宗教の樣式を超え、信仰の力さへも超えることがあり、而もなほ戀愛も亦よく結局彼岸に導くものであることをさへ暗示してゐるのである。

ところが『津國女夫池』には、たつた半年の馴染の後に殺された夫の敵を討つて貰ひたさに、後夫と連れ添うて二十二年にして、その後夫が先夫の敵であると知ると、武家に生れたが因果で打やつても置かれず、今の後夫に向つて、「夫の敵文次兵衛恨の刀受取れ」といつて斬り付け、「淺ましやうたてや、敵を討つて貰はん爲に身を汚し、つまを重ねし其敵は誰ぞ、枕を並べ肌をふれし後の夫、貞女の道を立てる立てると思ひしは皆道に背きしか」と切先をくはへ、池に飛込んで死んだ女と、その後を追うて「男を害し其妻を娶る畜生殘害の此體、燒くな埋むなすつぽんの餌食になれ」と叫んで樂しく池に飛込んだ文字兵衛とは、人道に背いた生活を悔む老夫婦であり、そこには愛慾に勝つた道德の力が描かれてゐるのであるが、其子造酒之進と清瀧との戀愛に於ては、人倫を超えた物凄いほど熱烈な悲痛な姿が描かれてゐる。清瀧は暫く捨子とされてゐたが爲に、造酒之進を兄とも知らずして愛することとなつたのである。けれども今となつてはどうすることも出來ないで、愛慾の本能にかられ、むしろ戀する牝牡の猫を見ても羨まずにはゐられないのである。「淚の眼に造酒之進屹度見遣り、牝牡同じ毛色な彼奴も兄弟、飛鳥に非れば飛鳥の心を知らずとはそれは人間、畜類は共氣を知る我を己が友とする。ゑゑ無念や是非もなや、……あの猫も兄弟かああ羨しい、兄妹夫婦と契りても、人も咎めずそしられぬ、猫になりたいなりたいこちや猫ぢや」といふ。所が造酒之進は之に反して、過つて不倫の戀の奴となつたと知ると、道義の念はひしひしと身に迫つて、思へば自らの淺ましさが悲しくてならぬのである。悲しさに自然と清瀧を隔てようとすると、彼女は「ゑゑむごい、造酒樣はなぜ俄に其樣に疎み隔てて下さんす、畜生道に落ちしとて私が科でなく、尤お前の科でもなし、過去の因果づく、一人お果てなされしとて、夫婦と契りし浮名は死に替りても削られず、

兄の一分たたねば妹は猶立たず、生きてゐよならゐよ程に、一人ながらへかうかうせいと指圖して下さんせ、恥しいことの有りたけ打解け仕舞うた其跡で、兄弟のさしあひ食つたとて何の詮もない事、犬ともなれ猫ともなれ來世までも夫婦の中」といつて、男が道義心にとがめられてもぢもぢしてゐるに方つても、飽くまで自棄的であり絶望的であり、道義を超えた愛慾の奴隷となつてゐるのである。あとで此二人は眞の兄妹ではないと分るのであるが、（勿論それは作者の道義心の作り事であるにしても）さうと分らない間に、彼等は毛物に墮落しても夫婦にならんことを願ふほど熱烈な戀をするのである。

　更に『關八州繫馬』を見ると、人倫忠悌共に之を超えた、淺ましくもいまはしい戀が描かれてゐる。賴光の弟賴平は思ひもよらぬ緣によつて、兄賴信と結婚することになつてゐた詠歌の前と、契を結ぶこととなつて都落ちの折柄、逆賊將軍太郎によつて詠歌の前を掠奪される。かくて彼は逆賊に味方をするか、詠歌の前を失ふかの岐路に立つのであるが、賴平今は愛慾と意地との爲に姬を失ふことは出來ない。彼が思ひまどうてゐる間にも「アア是賴平樣狂亂か狼狽へてか、天道に背き朝敵に與し、身も家も立つ物か、女一人を庇うてお名を汚して下さんすな……短い契りと諦め此儘我を見殺し、此將軍太郎が首取つて功名遊ばせ、一味などなされては必ず未練卑怯」と、姬は賴平を諫めるのであるが、「一味か但し女を殺すか」と攻めたてられると、賴平は敢然として「たとへ朝敵となり一生を捨つればとて、召連れし女をむざむざと殺させ、我一人の恥辱ならず、先祖六孫王まで源家の氏の穢れ、今日より骨肉親類のよしみを振捨て違變なき一味だ」と云ひ放つのである。彼は毒食はば皿までと、つまらない意地から却つて名をすて家をすて、凡てをすてて戀の甘さに醉つてしまふのである。戀に狂ひ盲目の惡魔となつた彼は、天道も人倫も忘れた叛逆者であつたのである。此處に引用された人物の名から見ると、作者は平安朝の昔の戀愛を描いてゐるが如くに見せながら、その實は情感の解放された元祿時代の戀愛を見せつけてゐるのである。近松は時代錯誤をやつてゐるのではなくて、昔の人物と材料をかりて、當代の熱烈な戀愛を

描いた一情景を曲中に加へたに過ぎないのである。

夫婦生活が目的　かうして熱烈な思慕憧憬に專心し、やるせないいとしさ懐かしさに泣く戀人等の最後の目的は、何處に置かれてあるのであらうか、近松も亦是迄の一般と同じやうに之を夫婦生活においてゐるのである。義理を重んずること厚く、男女の性的生活の根柢を、子孫を生んで世嗣をつくるにありとした當時の思想をその儘素直に受入れた近松が、社會的にも道義的にも責任ある夫婦生活に、戀愛の目的を置いたのは極めて當然である。『阿波鳴渡』の夕霧は伊左に向つて、「ええ夕霧をまだ傾城と思ふてか、本の女夫ぢやないかいの」と云ひ、『重井筒』のお房も亦「互に生れ變つたら、本妻定めぬ其先に早ふ女夫になりませう」といひ、『長町女腹切』のお花も、「せめて一夜はうそなしに、ほんの女夫といつの世に云はれつ云はん情なやと」と歎いてゐる。又『小女郎浪枕』の小女郎も、「お前の心に此小女郎はまだ傾城ぢやと思ふてか、此身は廓にゐるとても、心はとうから女夫ぞや」と夕霧と同じやうな詞をつかひ、『壽門松』の吾妻が、「新艘の初床より、面白いと悲しいとわけのありたけ仕つくして、つとめは名ばかり、夫婦といふて今一人と、外にはもらす水もなし」といつてるのは相思の與次兵衛との仲をいつたのであり、『冥途の飛脚』の道行にある、「色で逢ひしはや昔、今日は眞身の女夫合」の詞は、明かに二人の心の中を物語つたものである。此等を通して考へて見る時に、近松が戀愛の目的を夫婦となる事にあるとしたのは、そこに戀する者の間に靈の融合があり、情感の飽滿があると同時に、自ら道義も全うせられ、個人としては互に獨占慾が充され、對社會的にはまた當時の社會生活上、最も重要視された生活要件の一つである面目を、完全に確立することが出來、自ら人の道が立派にそなはると見たからである。だから又近松は夫婦生活の間には強制の結合は無意義であり情趣もなく、夫婦とあるからには、その間が自由な戀愛によつて自然に結ばれたものでなければならぬことを主張して、『天智天皇』に於て、花照姫を強要する逆目の王子に對して、弟葛城の王子をして「淺ましのお有樣や、此女御執心と候はば兎も角もに候へ共、妹背の道は互に思ひ思

はるるこそ情とも申すべけれ、權威を以て召されては下﨟の仕業、戀も色もあらばこそ」といはしめてゐる。近代的戀愛の端をなすものとも見れば見られぬこともないのであるが、それが理性の覺醒なき時代の聲である丈けに、如何にも不徹底な心細いものである。若し眞に理性的な心の叫びであつたとしたら、『曾根崎心中』の德兵衛はもつと徹底的に叔父の姪との結婚を拒むと同時に、戀人お初との結婚を主張した筈である。『生玉心中』の嘉平次にしても、同樣におきわを排して、おさがとの自由結婚を要求した筈である。德兵衛にしても嘉平次にしても、舊來の强制結婚を排斥して新なる戀愛結婚を要求したのでなくして、只感情の上から好きな女を戀して陶醉を求めてゐる丈けである。戀愛の背景に自覺があるのでなくて、只解放された情感の飽滿を求めてゐるに過ぎないのである。漸く目があきかけて來た今日の人間が、傳統的な强制結婚を排斥して、戀愛に基礎をおいた自由結婚を要求してゐるのとは似て非なるものである。蓋し此時代に於ては表向き戀愛の自由は存在せず、女は殆んど物品と同視されてゐたのであるから、其處に强制結婚が行はれたのは自然であつて、從つてまた、男性は女房に對して戀を感ずることなく、女房はどこまでも世嗣を生む爲めの道具であり、『生玉心中』の嘉平次の姉がいつてゐるが如く、「夫婦にしたらば身代の藥」であるから結婚させられるのである。また『今宮心中』の隱居貞法がいつてゐるやうに、「身代藥の女房を早う持つて落つく」ことは若い男性にとつての身だしなみであるのである。女房は要するに若い男が身代を維持してゆく上の藥であるのである。ところが理性の解放はなくとも、情感の解放された時代である。强烈な男尊女卑の思想は惡用され、男性は女房の有無に論なく、解放された情感を自由に活躍せしめることが出來たのである。戀愛を感ずることのない女房の外に、情感飽滿の對象を求めることが出來たのである。戀愛を基礎にした自由結婚がなかつた代りに、商品化された職業的戀愛業者を對象として、遊戲的自由戀愛を享樂することを得たのである。

性的現實的戀愛　それにしても吾々が見のがしてならないことは、近松の戀愛は決してプラトニックなもので

はなく、そこに魂の融合を求めると同時に、甚しく性的肉的であり、又現實的でもあることである。『傾城島原蛙合戰』の第二段を見ると、葛城の郡司の娘琵琶姫は、足立右馬之允と夫婦の約束はしながら、それが思ふにまかせぬ武士の義理から、自ら身を賣つて遊女となつてまで夫に逢はうとするのである。「右馬之允様とは夫婦で夫婦に成りにくい武士の義理、傾城は遊びもの、寢ても逢うても我夫の名字に疵は付かぬと思ひ、人買の緣を求め、今日始めて此里に唐琴と云ふ浮名を取るも右馬之允殿に一夜なりとも逢はん爲ばつかり」といつてゐる琵琶姫は、靈の融合を求めるよりも肉の戀を求めてゐるのである。形式ばつた武家の生活から飛出して、自由な解放された官能に身を浸したいのである。彼女が右馬之允の馬の口を取りながら「女房の身で夫の馬の口取るに、何の辭宜の入ることぞ、思ひこがれて氣が騷ぐ、いつそこの身を鞍にして、乘鎭めて下さんせ」などいつてゐるのもそれが爲である。「天草四郎を討つて武運開くる其時改めて結ぶまではふつつと緣切る」といつて振切つて立歸る右馬之允の袂に縋つて「御前様奥様と云はれ度い望みもない、奉公人と名付けて御寢間の御用に召使うて下さんせ」と琵琶姫が涙ぐむのもその爲である。そこには作者の滑稽味をそへんとする意圖も多少は認めぬわけにはゆかぬが、大體から見て近松の戀愛といへば、直ちに肉を思ひ性的關係を意味するほど現實的であり、情感解放の時代味たつぷりなものが多かつたのである。

職業的の戀愛　けれども肉の飽滿と性的關係とが、必ずしも直ちに戀愛を意味するものでなかつたことは、同じ『蛙合戰』の遊女更科が金の男と間夫とを區別してゐることによつても知ることが出來るのである。金の男に對しては、遊女は只職業として接するのであるが、間夫は戀の男である。そこには肉の奉仕と共に魂の融合があるのである。此職業的生活と、戀愛生活とが偶ゝ合致した場合のある事を思ふ時に、遊女更科の父親の所謂「娘に乞食の憂き目を見せん不便さ、傾城の身は男づれ、如何なる果報もあるものと、可愛さ故に子を賣る」といふことにもなるのである。そして此二つの生活が全く別々であると見る時に、『西王母』の勝海は其妻に身賣をさ

せることにもなり、『夕は氷の朔日』の小かんも叔母の爲に身を賣ることになるのである。そこに個人の人格といふことは少しも考へられなかつたのである。女性の人格無視といふことが、現實的な情感解放を刺戟し、遊女といふ「變態的職業」をして益々跋扈せしめたのである。そしてまた此變態的職業的戀愛が所謂心中を流行せしめた原因の一つでもあつたのである。

蓋し此等遊女の變態的職業の間に生れた戀愛の多くに、可成に浮薄なものがあり、幾分か職業的遊戲的であつたことは、古今人情と事情を一つにしてゐたことであらうと思ふ。だからかういふ職業的遊戲的戀愛業者に溺れた人々はすぐに經濟的に破産することとなるのである。經濟的の破産はまた義理やその他の障碍を伴うて、遂には精神的破産をも引起さしめるのである。戀愛の破壞、精神的並に經濟的の破産が戀愛を絶對視する精神薄弱者をして、死に向つて突進せしめるのは避くべからざることであつたのである。當時一般の社會に於ては、かうした現實の逃避を心中と呼んだのであつたが、或は之を嘲笑して金中とさへ呼んだのであつた。純眞なる戀愛の爲に死ぬといふよりも、經濟的の破産に死ぬものが多かつたからである。近松は卽ち徒らに金に窮して死に、不孝の罪を犯すものの多いことを嘲つて、『長町女腹切』に於て、「世間多い心中も銀と不孝に名を流し、戀で死ぬは一人もない」と述べてゐるのである。近松はかうして當時の輕薄なる心中者を嘲りながらも、尙彼等の憐むべき心情と境遇に同情し、さうした際に人間性の底に閃くべき眞實を創造し、火花のやうな熱情と美しさと純一さを共處に認めて、之によつて心中者の魂の生活を美化して描き出さうとしたのである。近松の戀愛悲劇はかうして出來たのである。近松の此心が卽ち、一面に於ては、『壽門松』に於ける難與平の如き、自らの戀を犧牲にして、與次兵衞と吾妻との戀を完成せしめんとして、獻身的努力を費すものを描いたりせしめたのである。又『平家女護島』に於ける俊寬の如き、自分の妻が死んでしまつたと聞くと、都に歸りたさを犧牲にして、友の戀人をして乘船せしむる犧牲的態度に出でしめたりしたのである。更にまた『娥哥加留多』に於けるが如き、肉を超え

て、友愛の溢れた而も眞劍な理想的な戀愛を描いたりさせた所以でもあるのである。

理想の戀　『娥哥加留多』の瀧口と横笛、左京と苅藻、此二組の戀愛の展開は近松の戀愛としては最も珍らしいものである。瀧口と左京とは親しい友であつた。横笛と苅藻とも、同じ中宮に仕へた仲善しであつた。此二組の仲が表沙汰になると、瀧口は佛門に入り、左京は幽閉の身となつた。不遇の戀人達はやがて助け合つてゐる中に左京は横笛に出遇ひ瀧口は苅藻に巡り遇ひ、互に戀人を交ゝ預り合ふことになる。そして各ゝ友達の戀人と同居してゐる間に、普通ならば飛んでもない展開が現はれるのであるが、珍らしくも此二組の互ひちがひの同居の間には、眞の友情が輝き互の節義が守られてゐた。かくして長い間、お互の在り場がさがされ、様々の苦しみが續けられた。五年の後に、氣の毒な横笛を介抱しつつ、左京が志賀の里に瀧口を見つけた一つ家には苅藻も其子も居つた。けれども丁度此家に着いた時、横笛は病苦と疲勞の爲に死んでしまつた。久しい間尋ねあぐんだ戀人にやつと遇ひは遇ひながら、遇つた時にはそれが既に此世の人ではなくなつてゐるのを見ると、瀧口は前後にくれた。「さてもさても淺ましや、如何なるすく世の惡縁にて、互に思ひそめけるぞ、我は彼故身を苦しめ、彼は我故憂き目にあひ、せめて一日半時も、夫よ妻よと世間晴れ、一家に住ひし夜半もなく、五年この方在りかも知らず、一生物を思ひつめ、一生人目を忍びつめ、今宵といふ今宵我が夫の門とも知らず迷ひ來て、詞も交さず不便にも……凍え死したるよな」と世を捨てた身を忘れて、瀧口は昔ながらやるせない戀しさに、横笛の死骸を抱きしめて歎き悲しむのである。五年といふ長い年月の間、各戀人を戀しながらも、戀を超えて他人の戀人の爲に盡し合うた清く美しき友愛と、情感解放の時代から見て、可成りに時代ばなれをしてゐるとも思はれる理想の戀とは、近松の他の現實的な戀愛に比べて際立つて異色あるものといつてよからう。されば此曲の第三段に於て、横笛の肩をもつ中宮をして「戀は心の誠の本、歌の道にも戀の歌を手本として……」と云はしめ、心中に浮薄なものがあることを認めながらも、戀愛そのものこそは、眞心の輝きであることを近松は述べてゐるのである。

戀愛因緣說　近松は戀愛の目的を夫婦になることにおいたが、その成立すると否とは、人力の如何ともすべからざるもので、只不思議なる因緣によるものであるとして『三世相』に於て述べたことを、その儘『冥途の飛脚』でも、梅川をして語らしめてゐる。『三世相』の第三段には夕霧の娘が母を恨んでゐるに對して、近松は彼女の妹女郎であつた荻野をして、之を慰めながら語らしめてゐる。「お恨は尤かし、傾城に誠なしと世の人の申せども、それは皆ひが言譯知らずの詞ぞや、誠もうそも本一つ、たとへば命なげうち如何に誠を盡しても、男の方より便なく遠ざかる其時は、心やたけに思ひても、斯うした身なればままならず、をのづから思はぬ花の根引に遇ひ、かけし誓もうそとなる、又初より僞りの勤ばかりに逢ふ人も、絶へず重なる色衣つゐの寄る邊となる時は、初めのうそも皆誠、兎角只戀路には僞もなく誠もなし緣の有のが誠ぞや……」と。『關八州繫馬』の詠歌の前にしても、賴信と夫婦になる約束であつたのが、ふとした事から弟の賴平と契つてしまつた。全くの緣である。さうなつてしまつて悔んだとて喚いたとて何とならう。契つてしまへば二人は添ひ遂げる外はないのである。「ハテ何とせう、寢てしまふての悔ごといふて返らぬ、一度けがれし此身なれば賴信樣に添ふ氣はない」といふ詠歌の前はやがて又「世の中の不思議とて、是ほど不思議の緣もなし、おの樣と夫婦とは、結ぶの神のよもや粗相もなされまじ、前生の因緣か火の中水の底土灰となるまでも、添はつるが女の操」（第二段道行）と繰返して賴平に語り、賴信を思ひ切つて賴平の妻として、女の節操を守らうとするのである。

　偶然か神の惡戲か、人間の情熱を超え意力を超えて、計り知るべからざる機緣が男女を結合せしむるものであることは、今も昔も變らざる所であるとすれば、何人も近松の因緣說に多少の興味を感ぜざるを得ないことであらうと思ふ。それにしても此因緣の糸が一たび繫ぎ合されたとすると、それは何時までも結び合はされ、徒らに解き去らるべきでないと見るのは、稍ゝカゾリツク的な近松としては當然な事であるが、かくして近松は戀愛も亦道義的であるべきことを暗示してゐるのである。けれども近松が見たが如くに、戀愛の發生及び成立に偶然的

運命的な機縁が大きな力をもつとすると、その理想とし目的とする所の夫婦生活を實現せんとするには、愈〻それが運命的の岐路に立たねばならなくなることが往々にして生ずるのである。そこにまた心中發生の一つの大きな原因があるのである。

同性の戀　時代の姿であつた同性戀愛についても、近松は屢〻筆を走らせてゐるのであるが、『日本武尊吾妻鑑』には敷妙が神賢姫を戀し、『一心五戒魂』には、薫姫が袈裟御前に憧れ、『さつま歌』の上卷にもさうした場面が描かれてゐる處から見ると、好色氣分の天地に漲つてゐた元祿時代には、女同志の戀といふことも珍らしいものではなかつたのかと思はれる。之に反して男性同志の戀愛卽ち男色に至つては、近松は餘りにも屢〻之を取入れ、『萬年草』には高野山寺院内の衆道が、『宵庚申』の外『薩摩守忠度』『大原御幸』『門出八嶋』等には武士の男色が、『東山殿子日遊』には將軍義政の勝元に對する愛、『十二段』には好色天狗の世之介に對する愛が描かれてゐる。何れも時代の姿を見、近松の衆道觀を知るに足る材料ではあるが、其處に戀愛觀として格別變つたものを見ることは出來ないやうである。

近松の女

解放された感情飽滿の手段として、はた一種の奴隷として扱はれながら、一面に於ては德川時代の性生活乃至社交界の女王として立つてゐた遊女について、又戀愛の對象としての女性に關しては別に說いたから、此處にはもつと一般女性及び人妻に對しての近松の取つた態度を見たいと思ふ。

女は人間にあらず　一口にいへば德川時代の女性は人間ではなかつた。人格を認められないのみか、立派に一つの物品として取扱はれてゐた。人間であるとすれば最も憐れな奴隷であつた。或意味では殊に人妻は女奴隷である遊女よりも遙に氣の毒な、且つもつと自由を奪はれた奴隷であつた。其一身は七去三從の法則で縛られてゐた。人の妻であるよりも寧ろ家の妻でなければならなかつた。良人の氣に入つても姑の氣に食はねば直ちに去られるのであつた。三年子なければ又去られるのであつた。「凡て男女の道は嗣を立つるにあり」といつた芭蕉の言葉は、文字通りに女の身には適用された。かくて愛の有無などは問ふ所なく、父兄の望むが儘にどこへでも嫁がねばならなかつた。そして人格のない、所謂良妻となり賢母とならねばならなかつた。かうして樣々の規範で身を縛られてゐる上に、嚴肅な貞操を要求されて、有夫にして姦通でもすると直ちに首を刎ねられた。寸毫の自由もない。縛られたる美しい囚人の如きものが、德川時代の人妻であつた。

男性中心文明　かうした男性中心文明の旺盛な時代に於て、近松の思想が亦時代的であり、男性中心であり、極端な男尊女卑であつたのは已むを得ないことであつた。常に歷史上の時代關係を無視して、凡ての時代物に現

實の時代を其儘適用してゐる近松は、『殘靜胎内捃』の第一段に於ても、男子尊重家系中心の思想と佛教の女人侮蔑の思想とを交ぜ合せて、靜をして北野神社に參詣して、頻りに變成男子の祈をさせてゐるのである。『天神記』第四段に於ても、「生き變へても女の身は天に至ること叶はず、變成男子の法力にて、男の現果を得させたばせ給へとよ」と女性の祈が叫ばれてゐるのである。かういふ風であるからには、『殘靜胎内捃』の第三段に於て、梶原景季が、「鎌倉殿の上意によりて靜を召下向す、義經の子懷姙して殊に臨月、女子なれば構ひなし、男子なれば産屋にて首を刎ねよとの御諚と叫ぶ」ほど、女の子は又敵にも助けられるといふ仕合もあつたのである。けれどもこれは未だ生物の繁殖が如何にして行はれるかを解しない時代に於て、男性中心の文明、殊に家系尊重の思想から出た、女にとつてのこぼれ幸なのである。かうした女にとつての怪我の仕合とでもいふものは、『平假名太平記』の第一段に於て、押籠められてゐます親王を、義光の女房が救出す場に於ても巧に用ひられてゐる。女だと思つて親王に近づくことを許すと、親王は直ちに女房と着物をかへ、自ら女に成り變つて敵の手から逃亡に成功されるのであるが、これなども最初から女を馬鹿にしてかかつてゐる男性の自惚から出たものである。

物品と同視　婦人が物と同視されてゐる思想は、必ずしも德川時代に始つたことでなく、既に古くから歴史上にも度々實例があつたやうであるが、さうした例は近松によつても屢ゝ用ひられてゐる。例へば『吉野都女楠』に於て、新田義貞は勾當の内侍を、上様より天下晴れて妻として賜つてをり、『百合若大臣野守鏡』の第一段にも、「冬嗣公進出で、是は立花と申す上童禁中一の美人、逆徒を滅し歸洛の後、御邊が妻に相具せよとの御氣色なり」とあつて、武功に對する賞として、女子が品物同様に贈られることになつてゐる。又『傾城掛物揃』の第一段にも、平將門討伐の大將たらんとして爭うた秀郷忠文の兩人に對して、「聰明叡智才覺すぐれし方に大將軍の宣旨有、則其しるしとして禁中一の美人錦木の内侍を其身の妻に給はるべし」といふことになる。又『日本西王母』の第一段でも、西王母の桃を獻じた豐舟は數々の恩賞を賜つた上に、大納言元方の長女薄雲を妻とせよとの綸旨

が下るのであるが、豊舟は既に共前に薄雲の妹と契つてゐるので、醜い姉を避けようとする。かくと知つた姉は狂氣となつて妹を殺すに至るのである。更に『日本武尊吾妻鑑』には、九州と東國と兩方から姫を望まれて、二度競馬に勝つた方へ姫を與へることを約束される場がある。これ等は皆所謂女子の三從の規範から割り出されたものであつて、女子を財寶と見る野蠻時代の生活から餘りに多くかけ離れた思想ではないのである。

强制結婚　かくの如く德川時代の女性は、結婚に際して、異性の選擇を許されないのみか、只與へられたものを絕對として、これに奉仕しなければならなかつた。專ら子孫を生む器械として生きることが尊まれ、如何なる異性でも之を嫌惡することはゆるされなかつた。『日本武尊吾妻鑑』の第二段に、「山といふ山に霞のかからぬ山もなし、女といふ女に男いやがる女もなし恨をふりすて、おなびきあれや都の姫」といふ語がある。女子は如何なる男をも嫌はぬもの、嫌つてならぬものと見てゐる男性の言葉が、非常に面白いではないか。或意味からいふと、之は夫唱婦隨の思想から出た極端な場合と見ることも出來るが、實際はもつとひどいものであつて、たとひ如何なる異性と結婚させられても、女は飽くまで死を以て、その良人に盡さねばならぬのである。『關八州繫馬』の第三段に於て、詠歌の前が「高いも低いも夫に連れ添ふ女の道は、一旦も二旦も御意見申し、承引なければ是非がない、夫婦は一所善人なれば我も善人、惡人なれば同じ惡人、先へは死ぬるとも後へはおくれぬ魂」といふのは、必ずしも此時代の武士の妻ばかりの事ではなかつたのである。『大織冠』の第三段に於て、海女滿月が、「女の身には主人にも親にも神にもおつとなり、龍宮はさておき奈落の底に沈んでも、命は露塵惜しからず」といつて笑顏に涙を隱すのも、必ずしも元來武士の出である近松が、强ひて海女に云はせたのだと見るべきではない。『天の網島』のおさんが、放蕩な夫の治兵衛から二年も見捨てられてゐながら、遂には夫の爲にその戀人小春を請出させうとし、更に「手足の爪を放しても皆夫への奉公」といつてゐるのも、おさんが治兵衛を愛してゐる爲ばかりではない。此等は元祿時代の女や近松の女が、情熱の强烈な爲のみではない。人の妻たるものは、

夫に對してかうまで盡すべきであると近松が考へ、又かうあつてほしいといふ時代の男性心理を描き、かうあるべきだとする男性中心文明旺盛時代の男性の理想を書いたのである。實際此等の女性は、戀に於てさへも、只男性の御都合次第でなければならなかつたのである。盲目の犠牲者であつてこそ始めて本當の妻であつたのである。だから『融大臣』に於て、融の妻の靈は、「此身は君さまへ任せ置く、生けて成共殺して成共、お心次第因果様」といつてゐるのである。つまり此時代の女性は「夫を專制的な主君」だと思つてゐるのである。男女が平等であるなどは夢にも思ひもしなければ、又思つてはならなかつたのである。かういふ風に男性は女子を教へ、女子に要求し、女子を馴らしてゐたのである。苟も此思想に反對することは、絶對に許されなかつたのである。だから女は何時でも勝手に離縁され、而も所謂三行半の文句で、右の物を左に置きかへるごとく追放り出されて、只默つて泣いてゐなければならなかつたのである。『平假名太平記』の義貞が、勾當の內侍を離別する文句を見るがいい。「いやさ世上の慣ひにて、氣に入らぬ女房は千たびにても去るといふ、それそれひまをやつた」といつて內侍は無理矢理といふよりも、猫の子を棄てるが如く、譯なく片づけられてしまふのである。此も近松が時代錯誤をやつてゐるのでなくて、只義貞と內侍といふ名をかりて來て、元祿の時代相を描いてゐるのである。

絶對犠牲　かくの如くして男性の思ふが儘になるべく教育されてゐる元祿時代の人妻、少くも近松の人妻は、三角關係に立つた場合にでも、妻としての自分の地位を、夫の戀人に讓り渡すことが、存外容易に出來るのである。死ぬほどつらいどころか、死を以ても爭ふべき所を、近松の女性は例へば、『天の網島』のおさんのやうに、直ぐに自から犠牲者となつて引下ることが出來るのである。治兵衛が小春を請出したとして、その後にて、それではお前はどうするかと聞かれて始めて、流石に自分の無我夢中であつたことを、おさんは氣附きはするものの、すぐに「はて何とせう、子供の乳母か、飯焚きか、隱居なりともしませう」といつて泣き沈む丈けですむのである。今日の女性であつたとしたら、そこに大亂闘や大悲劇を引起さずには置かぬ場合が、涙の中に葬り去られ、

悲みの幕で包まれてしまふのである。『壽の門松』の與次兵衛の妻のお菊も、かうして自分の夫をその戀人の吾妻にまかせて、快く落ちてゆかせるのである。諦めて指をくはへて、己の情を殺し我慢して、父親の側についてゐるのである。『重井筒』の徳兵衛の女房お辰にしても矢張さうである。『さつま歌』のお蘭も、心には源五兵衛に對する戀を感じながら、戀仇であるべきおまんに對して、心の限り源五兵衛との戀の成功を助けようとするのである。

戀の犠牲者　世話物に於てのみでなく、時代物に於ても、嫉妬心を抱くよりも、ゆつたりした寛濶氣分の戀の犠牲者が度々描き出されてゐる。例へば『傾城反魂香』の中卷を見ると、狩野元信との戀が叶つて、銀杏の前が結婚式に出かける途中、四年前から元信の妻にならうとして、傾城から遣手にまで身を落して苦勞してゐる遠山が出て來て、「餘り無法なことながら、長うはいらぬ一七日今宵の嫁入を下されば、跡はお前も萬々年七日添うて別れて後は、此世の生顏見せない」といつて、一週丈け男を貸せといふ珍談をもちかけるのである。銀杏の前は之をきくと「道から貸して歸るとは話にもきかぬこと」と驚きもし悲みもするが「そなたがその思ひからは男も心にかかる筈」と云つて、さつぱりとした大きな心になつて、「男を貸してやる程に互の心を晴してたもさりながら懸子を明け過し底拔きやつたらこちや聞かぬ……さういふて皆吸干しやんなどこぞは少しは殘してたも」と粋にさばけて、自分の着てゐる裲襠や乘物まで貸してやつて、自分はとぼとぼと腰元つれて歩いて歸つてゆくのである。全く現實の世にはなささうなほど芝居じみて、嫉妬心のない女が描かれてゐる。更に『松風村雨束帶鑑』の第四段を見ると、村雨松風の兩女が、行平に仕へて靜かな共同生活をやつてゐる處へ、正妻司の前がやつて來る。けれども二人は正妻を除け者にして、行平を占有しようなどいふ野心はなくして、却つて互に刺し合つて、兼ねてからの覺悟の死を遂げようとする。司の前にしても素より、二人を逐拂つて自ら獨占しようといふ考はない、その證據には之を見よと、肌をぬいで見せると「煩惱の絆の細引艮にして首に纒ひ」、いつでも縊死の

覺悟をしてゐるのである。それを見ると松風村雨も、「いとしぼの御有様や、我も人も此ほどまで男思ふは何事ぞや、可愛いは因果かや、味氣なの我々や」といつて三人互に抱き合ひ聲を限りに泣くのである。

嫉妬の女　當時、女はあまりに嫉妬すべからずといふことが家庭教育上の一つの方針でもあり、近松もかうした女を好きであつた爲か、因果に泣きながらも、割合に腹の大きい碎けた女が其作品には可成多いのであるが、それでは嫉妬心をもつた女は一つも描いてゐないかといふと、矢張燒餅女も隨分描いてゐることは描いてゐる。中にも『出世景淸』の戀人である遊女阿古屋は、景淸と契つて旣に九年、二人の子まである折柄、景淸にあてた小野の姫の文を盜み見ると、「恨めしや腹立ちや口惜しや妬ましや、戀に隔はなき物を、遊女とは何事ぞ、子のある中こそ誠の妻よ、かくとは知らではかなくも、大切がりいとしがり心を盡せし口惜しさは、人に恨はなきものを、男畜生いたづらものアア恨めしや無念や」と文ずたずたに引裂いて、かこち恨みて泣くのである。『日本西王母』では桃園豐舟が西王母の桃を献じて民部卿に任ぜられ、餘つさへ大納言元方の姉娘薄雲の前と結婚して、元方の所領三千町を相續せよと命ぜられるのである。處が薄雲の前といふのは、身の丈け七尺「色の黑きにまがぶち高く、鼻開き髮さへ赤く筋太く、腰も手足もふつつかに肥太り」て二目とは見られぬ醜女である上に、豐舟は旣に薄雲の妹の二位の姫と契つてゐるのである。勿論豐舟は薄雲から逃出さうとした。薄雲の嫉妬心はむらむらと炎え上つた。「女とも男とも人とも鬼女とも變化ともいはん方なき亂髮」の彼女は、「つまを寢取りし我妹、みめこそ劣れ我力積る怨を晴さんもの嫉ましや腹立しや」と呼ばはりながら「雷の落ちかかる」程凄まじい聲をして遂に二位の姫を追かけ、姫に代つて駕籠に乘つた遊女を見ると、彼女を引捕へてその耳と鼻をそいでしまつた。人違ひだといつて詰りつけられると「よし人違にせよ何にせよ、見めよき女は見るも憎し命の有るを取えにして、つれて歸れ歸らずば男成とて怖からず、皆ねぢころして棄てんもの」と叫びながら薄雲は荒れ狂ふのである。『日本振袖始』の岩長姫も、物凄い醜女であると同時に、甚しい嫉妬の女として描かれてゐる。彼女の姿は

「たらい口に蓮切鼻猴眼に鉢額、耳は木くらげおとがひはさざいがら、ふご尻に鰐足、歩きぶりは家鴨の所知入、物ごしは破れ鍋」であつて、彼女と夫婦に成るものはよくよくの運の盡きとされてゐたのである。卽ち彼女は美人である妹君木花咲耶姫が、瓊々杵尊に愛せられるのを見ると、「眼は酸漿牛の角上下の牙は劍の如き」惡鬼の相をなして、五體をちぢめ身を震はし瞋恚のほむらを燃しながら、嫉妬にかられて暴虐の限りを盡すのである。『井筒業平河内通』の井筒姫も「悋氣嫉妬は女の瑕、夫にあかるる始ぞと、母上の敎訓一大事ぞと嗜み、思ひ殺し思ひ消し思ひ紛らし鎭めても胸くるしむる妬ましや」と、本妻の身を生駒姫に見替へられて提子の水が湯になるほど嫉妬心をもやすのである。更にまた『栬狩劍本地』の世繼御前と玉ゆらとは、惟茂を中にして、さんざんに燒餅喧嘩をするのであるが、殊に本妻でない玉ゆらは「世繼が此世にあれば戀の仇、妬しや面にくや……今の間に世繼めが死ねがな〳〵、天も落ちよ地も裂けよ、山も崩れて落ちかかり、世繼が五體くだけよかし」と世繼御前の手慣れの鏡を見つけてさへ、憎や憎やと踏つけ投げつけするのである。これで見ても凡ての近松の女が必ずしも空想の女であり、芝居じみた、現實性のない女だとはいへないのである。殊に彼の後期の作品中には、此種の現實性に富んだ女性の多くも描かれてゐるが、一般に近松の女としては、どちらかといへば、有りさうな女よりも有りたい女、換言すれば彼の理想から割り出された女が描かれてゐるのである。さうした女は外に弱くして、内に自我を殺し、感情を抑へることに强かるべく敎へ馴らされた女であるからには、三角關係が起つた場合には、割合に靜な解決がつくのである。如何に苦しい立場に置かれ、如何に人格を無視されたやうな境遇におかれたとしても、凡てを我慢することが出來るのである。

理想に生きる女　つまり近松の女は、まだ自我に生きることを知らず、實際またそれを知り得ないやうに育てられて來た時代の女であるから、自我に徹する前に、義理の前に犧牲として身を殺すことが出來たのである。自我に生きた人の妻であるよりも、家の妻として義理に縛られ傳統の箱詰にされてゐたのであるから、現實に生き

るよりも寧ろ理想に生きようとしたのである。『長町女腹切』の半七の伯母の如きはその最も好例である。彼女は先づ折角甥である半七の爲に自ら計つたことが、飛んでもない夫の迷惑を引起したといふ責任を自覺して、夫に對する義理を感ずるのである。又半七の家に代々祟ると傳へられた刀だと心得てゐながら、それを半七にまかせて、彼をして罪を犯させたといふことは、半七の犯罪の源が自分であるとも考へられて、半七に對してもすまぬといふ義理を感ずるのである。更に又半七の死んだ父親に對しても、臨終に際して後事を託されたことを思ふと、何となく義理を感ぜざるを得ないのである。その上に主人の家に對しても、世間に對しても犯罪誘發の動機が自分にあることを思ふと、只打やつてはおけないほどの責任と義理とを感ずるのである。强い義理と傳統に生き來つた伯母は、卽ち自分を殺すことによつて一切を解決しようとするのである。『宵庚申』のお千代にしても、三度目の結婚をしたのであるから、今度こそ死んでも歸らぬと決心して嫁ぎ、歸つて吳れるな、歸つたら顏も見まいと誓つた父親が、實際に離縁されて歸つたお千代を面りに見ると、怒るどころか却つて優しい言葉で迎へるのである。半兵衛はそれを見たりお千代の父親のあてこすりを聞いたりすると、更に、「盡未來まで夫婦」と誓つてお千代をつれ歸るのであるが、やがて矢張本當に去られるのだと知つたお千代は、父親に對する義理からも世間に對する不名譽からも、最早どうしても生きてはゐられなく感ずるのである。かうしてお千代は當時の結婚の傳統と義理とに生きて、半兵衛と心中したのである。『卯月の紅葉』のお亀にしても亦、自分の愛する與兵衛が繼母から虐待され、父親からも過失によつて疎んぜられるのを見ては、戀と義理との二つの犧牲となつて心中するのである。かういふ風であるからには、近松の女は一身を犧牲にして、自分の夫に盡し主人に盡すことも泰然として出來るのであつて、その點は男子と何の變りもないのである。『百合若大臣野守鏡』の第四段に於て、秀景の戀人松が枝は、僞せ盲人となつて御殿に入り込み、色々の試煉にあつて後、遂には逆臣別府の爲に、落し穴によつて火焰の地獄にまで陷入れられようとするのであるが、彼女は斷然として「夫に遣つたる命、我が體も

我が物ならず、夫に代つてお主の忠義此時なり、我は誠の盲目ぞ」と、焔の中に落ち込んで敵を安心させ、見事に本願を遂げるといふ忠貞兩全の烈女として描かれてゐるのである。此種の理想的犠牲に生きた女は近松の作中に數へ切れないほど澤山描かれてゐるのである。

男に先んじて戀を語る　近松の女であつて眞劍な戀愛に生き、烈しい情感の飽滿を求めて突進んだ女に關しては、別に項を設けて說いたが、其所でも述べておいたやうに、近松の女は多くは男に先んじて自分の方から戀を打ちあけてゐるのが面白いと思ふ。例へば『佐々木大鑑』の藤太夫の娘松宵時雨の二女にしても、「誠に兄御様のお心とはたんと違ひていとしらし、鬼と佛の御兄弟、是佛様如來様、未來をかけて」といつて先づ盛綱に寄りそふのは妹の時雨である。『當流小栗判官』に於て、照手の姫は、「思ひこぼれてつつと寄り、小栗の御手をしかと取、あつぱれ此鳥換德ぞや、此世はおろか來世迄手飼になづき給へやと手を引きよせしめ給ふ」のである。そして相手が赤面して聲を震はせながら、「人を鳥とは迷惑」といふと、姫はなほも艶やかに、「我等が爲の命取りといふ鳥よ、馴づけや馴づけ」と更に寄りそふのである。又『浦島年代記』の第一段に於て、綾織姫は泊瀬の王子を自分の方から口說きかかつて、「大膽なおのこを、釣にかかるは逆樣、釣らるるが順道、まだ餌の味も、針の先の細いも太いも知らぬ身の恥を捨てて口說くににつこりとも遊ばさず……」といつてゐる。『頼朝の伊豆日記』の第三段に於て芭蕉の前も亦「とても姿を見え參らすれば、何をか今は憚の言の葉草の露の玉消ゆる計りに憧れて、芭蕉の精魂是まで現れ來りたり哀と弔ひ給ふなら、結縁と思召したつた一夜は御傍に……」と云ひより、又『關八州繋馬』の初段にても、小蝶は泣つた顏にて賴信に抱きつき「お慮外なついお前に惚れうとした御免なんして」といつて更に小聲になり、「いつぞはいつぞは密に申上たいと心に積るばつかり、お顏を見れば氣おくれしてわけてどうも申されず」と口說きかかるのである。その他かうした例を求めれば澤山にあるのであるが、近松もいつてゐるやうに、女から男を口說くのは逆であり、當時の習慣としても女から男性に向つて性的に

働きかけることは、不道徳とさへも見られてゐたに係らず、何故に近松はかうした行き方をしたのであらうか。成程西鶴の『五人女』の中で、お夏にしても、またおまんにしても、何れも女の方から戀をしかけてゐるから、何の不思議もないといへばそれまでであるが、日本人の戀愛に於ては、殊に男性中心の文明が大きな力をもつてゐた時代に於ては、女の方から釣らるるが順道であり、男性がさうした女性に對して興味をもつのが通有でもあつたやうであり、今日もさうであるやうである。それを近松は逆であると知りつつ、此等の女から戀を先づ打あけさせたり、女から先に口說かせたりしたのには、多少の理由があるやうに思はれるのである。

勿論一つには、情感解放時代の女性を描いたのであるから、これまでの普通の女とちがつて、女といへども、奔放な熱情に炎える女性として描かれたといふこともあらう。けれども之については、當時歌舞伎芝居に於ては、芳澤あやめを始めとして、女形の役者に名優があり、それをモデルとして淨瑠璃の描かれてゐることも考ふべく、又辰松八郎兵衞のやうなおやま人形の名手が非常に活躍して人氣を集めてゐたからには、之をして出來る丈け人形を巧につかはしめて、從つて見物を喜ばしむるに便ならしめたものであることも數へねばならぬ、それに又これが舞臺の女であるといふことをも考へて、近松がわざわざかうしたのだと私は信じないではゐられないのである。試に舞臺の上に於て、現實に於けるが如く、家に閉ぢこめられた引込勝ちの普通の女ばかりがいつも描かれてゐたとして見るがいい。男性の方から戀を仕かけても、女がぐづぐづと遠慮ばかりしてゐたらどうであらう。見物には少しも面白くないのみか、千篇一律になつて倦怠をさへ感じて來ることであらう。旣に『難波土產』に近松はいつてゐる。「淨るりの文句みな實事を有のままにうつす內に、又藝になりて實事になき事あり、近くは女形の口上、多く實の女の口上には得いはぬ事多し、是等はまた藝といふものにて、實の女の口より得いはぬ事を打出していふゆへ、共實情が現はるる也、此類を實の女の情にもとづきてつつみたる時は、女の底意なんどが現れずして却て慰にならぬ故也」と。つまり藝事だから實事でないから、見物の慰みになるやうにと、實際にない

ことをわざと實際らしくいはせるといふのである。此等の色々の理由から近松はわざわざ逆に出て、變化を求めて女の方から男を口説きにもかからせたのである、思ふにそれが見物に對して新らしい面白いといふ感じを起させ、慰みとなり興味をそそつたであらう事は疑ひないことである。そしてかうすることによつて、舞臺の上に遙に明るさも加へられ、時ありては場面がユーモラスにさへなり、非常に効果的な大衆藝術になつて來たのである。近松は芝居道の上から確にそれを信じてかかつてゐたのである。つまり近松は舞臺、芝居といふことをよく理解し、人形劇といふことを十分に考へてゐた爲に、わざとかうした一種の女を作りあげたのであると思ふ。

男性に優る女　更にまた近松の淨瑠璃を通じて、女性が男性よりも、遙に優れて良く描き出されてゐるが如く感じられるのも同一の理由からである。時代物の色々の場合に引出された女性は、それが大抵主人公でなくて、つまであるが爲に、割合によく鮮明に描き得る利益もあり、實際屡々うまく描き出されてもゐるが、世話物の女は一層男よりも、其性格が見事に描かれてゐるのである。例へば『曾根崎心中』のお初にしても、『冥途の飛脚』の梅川にしても、『大經師昔曆』のおさんでも、或は『天の網島』の小春でもおさんでも、『女殺油地獄』のお吉でも與兵衛の母親でも、皆相手の男よりか性格がくつきりと浮き出てゐるのである。女性の性格が割合にはつきりと描かれてゐるのみでなく、女性の方が皆男性よりも人物がしつかりしてゐて、德川時代の女として、想像以上に見上げた女であることを思はせられるのである。しつかりしてゐるのみでなく、女の方が殆んど凡ての場合に男よりも遙に明るい、如何にも元祿時代といふ情感の解放時代に、ふさはしい人間として描かれてゐるうやな氣がするのである。

しやべり女　最後に更に今一つ、近松に於て、有名なしやべり女といふものが屡々用ひられてゐるのも亦、大體同一の理由に基づくのである。例へばかの『嫗山姥』の第二段に於ける八重桐のおしやべりや、『傾城反魂香』の吃の又平の女房の長廣舌は、誰知らぬ者がないほど有名なものであるが、後曲中の遺手お宮の話や、『浦島年

代記』の浦島の女房の獨語も頗る長いものである。『相模入道千匹犬』の亘理新左衞門の妻鈴鹿の前が「あんまりからからかしましう口利くとて、名さへお鈴と申すからは申し過しは御免成りませ……」と「頭を振る舌振る今富妻那、鈴ふるやうに」しやべる物語も可成に長く、『雪女五枚羽子板』の藤内二郎の妻小晒も、口から出まかせに「もんさく系圖」を長々と語るのである。又『栬狩劍本地』の第二段に於ては、玲瓏姫の使に立つた梅が井が恨み言やら訴へ言やらを、ざれ交りに滔々としやべり立てるのである。その他世話物に於て、『壽の門松』の中卷に於けるお菊の言葉も、『夕霧阿波鳴渡』の上卷に於ける夕霧の言葉も、『丹波與作』の上卷に於ける重の井のおしやべりなども、物語りではないが隨分長い文句である。此等は近松が既に元祿三年の『日本西王母』に勝海の長臺詞として、ついで十二年には歌舞伎劇『傾城佛の原』にて文藏の獨白として、更に十三年には『浦島年代記』に於て、浦島の妻の獨白として試み、何れも成功を收めた後に繰返したものである。これといひ、女性の性格の鮮かな點といひ、やつぱり女性から先に戀を語り出す女と同じ理由で描かれたものである。

結論　之を要するに、近松は舞臺の上に於ける人形の特徵と淨るり其物の特質とをよく理解し、如何にすれば淨瑠璃芝居を賑かにし面白くし、目先をかへて珍らしくし興味あらしめ、よく大衆の心を捕へ得るかを考へて、十分に女性を研究し觀察し、之をして活躍せしめたのである。そしてその研究と觀察との對象となつたものは、上方の女性であつたことはいふまでもないが、殊に彼が京都から移住した後は、大坂の女に對して頗る興味を感じて、その家庭生活についても可成に熱心な鋭い觀察を費したことであらうと思ふ。何故だといふと、彼の世話物の最後の作である『宵庚申』を見ると、八百屋の場の半兵衞の養母にしても、再び家に歸つて來たお千代の氣持にしても、又上田村に於けるお千代の姉の如きにしても、實に巧に描き出されて、到底西鶴などの及ぶ所でないと思はれるまでに、技巧の妙が盡されてゐるからである。近松は老人を描くことに妙を得てゐたと同樣に、女性を描き出すことにも、實に比類なき手腕をもつてゐたのである。從つて近松の描いた女は、其年齡に比して非

常に「ませた女」であり、男よりも一枚も二枚も上の人物であるが如き氣持が常に甚だ強く感ぜられてならないのである。例へば『天の網島』のおさんにしても、或は『重井筒』のお辰にしても、『壽の門松』のお菊にしても、其夫に比してずつと上の人物であるが如く思はれるのである。尤も此點は彼が大坂の商家に於ける所謂口八丁手八丁の主婦を觀察してゐた爲でもあらうが、同時に彼が自分の妻を對象として觀察した研究に、幾分彼自らの理想を加へ好みをそへて、つまり舞臺の女を創り出すべく、皮膜の間にある虛實兩面をそなへた女を描いたが爲でもあらうと思ふ。

近松の見た三角關係

二種類の三角　近松の世話物の中にて、完全に所謂三角關係を認め得る作品が九篇ある。之を相手の關係からすると、一人の男性に對して、二人の女性のあるものと、一人の女性に對して二人の男性の關するものとの二種に別つことが出來る。

第一種

- さつま歌——おまん・お蘭——源五兵衛
- 重井筒——お辰・お房——徳兵衛
- 生玉心中——（おきわ）おさが——嘉平次
- 壽門松——おきく・吾妻——與次兵衛
- 天の網島——おさん・小春——治兵衛
- 夕霧阿波鳴渡——夕霧——伊左衛門／（お雪）——左近

第二種

- 堀川波鼓——お種——彦九郎・源右衛門
- 鑓權三重帷子——おさゐ——市之進・權三（伴之丞）
- 大經師昔曆……
  - おさん——以春・茂兵衛（助右衛門）
  - おたま——↖（以春）↙（茂兵衛）

第一種中最も完全なる三角關係として表現されてゐるものは『天の網島』丈けで、他は僅に其面影を髣髴し得るに過ぎないものである。殊に『夕霧阿波鳴渡』は、少しも三角關係として扱はれてゐるにあらず、寧ろ四角關係物といつた方が穩當であるが、而も無意識の中に現はれたる作者の一種の三角觀を窺ひ得るのである。之に反して第二種の作品は、凡てが人妻の不義が取扱はれてゐる點に於て、破倫物として一層興味を以て見られてゐるものである。殊に『昔暦』は成らぬ戀を合せると、二重三重の複雜したものである。

嫉妬なき女　時代物に於ては必ずしもさうとは限らないが、近松の世話物に於て、二人の女が一人の戀男に對つて立つた時には、二人の女が爭鬪的嫉妬的態度に出ることなくして、一方の女殊に多くの場合に、男の女房である女が、非常に愼ましやかであり、普通の女よりか如何にも其人物が大きく見えることに、先づ注意をひかれるのである。例へば『重井筒』の場合を見ても、嘗ては良人の戀人お房故に甚しく恥を感じ、恨み言をいつてゐた女房お辰も、今お房德兵衞が心中するだらう間際に及んでは、「あさましや悲しやな女房子のない人ならば、殺すまい死ぬまいものと、さぞや最期の悔み言、お房が恨みも思ひやる、思へば我がある故に、人二人殺すよな位牌に向うて言譯ない」といつてゐる。當り前なら自分の良人を殺す戀仇に對つて、毒舌でも揮ひさうなものを、却つて戀仇の恨みを思ひやつて、我あるが故に二人まで殺すことを氣の毒がつてさへゐるのである。これが讀者をして寧ろお辰に對する同情を增さしむる所以でもあり、品のいい大きな心に對して感心させる所以でもあるのである。『さつま歌』のお蘭は源五兵衞に對して必ずしも戀人ではないかも知れぬ。けれどもかりそめの一夜の契りの後、去りゆく源五兵衞に對して、お蘭は密かに路銀までも渡して、「仇の契りも仇にせず心の底に結び置いた」女である。源五兵衞も卽ちほろりとなつて、「お志は薩摩でも一生忘れは致すまい」といつた位である。そのお蘭がお萬源五兵衞の生活に幸あれと祈りつつ、薩摩のお萬の家を訪れた時はどうであつたか。お萬は嘗ての源五の話からそれと察して、嫉妬の念にかられて自殺しようとし、遂に脇差をお蘭に投げつけるのであるが、

お蘭はそれでも、若し戀に勝たうと思ふのであつたら、「戀の絆に繋ぎとめ、物の見事に添うて見せう」が、既に「衣を墨に頭を圓め戀慕はれうと思はぬ」からには、修行がてら味方にならうとして、「八重の汐路越え渡る都女の戀の仕樣見習うて手本にしや」といふのである。そしてやがては此家から夜中に忍び出るお萬の爲に色々と手をかして、遂にお萬をして、「嬉しさ恥かしさ疑は御免あれ」と叫ばしめるのである。之が筋を面白からしめ、奇を玩ばんとする作者の意圖にのみ過ぎぬとして、簡單に片づけられる問題であらうか。

『生玉心中』の嘉平次が許婚のおきわをすてて、戀人おさがと別れざらんとするに方つて、「おさが樣を呼入れて、とかくお身の立つ樣に、わしや在所へもどつて尼になりとも成りまする」といつて泣くのは、おきわが單に氣の弱い女だからであらうか。更に一歩を進めて、嘉平次の弟幾松が、おきわと一緒になれと父からいはれて、幾松は喜んでそれを引受ける所か、却つて兄への孝行を思うて、神に祈つて眼病になつて、「私が盲にならば、兄樣の一人して見世の事も取捌き、内に身が据つたら、自らおきわ樣と一つになる氣も出來ませう、ゑゑわしらまで身を捨て是程に思ふとは思ひやりもあるまい、きこゑぬ所存の兄きや」と泣くのは、犧牲的生活に深い意義を置かうとする作者の氣の弱い爲のみによるのであらうか。或は戀愛をして愈〻せつないものたらしめ、一層の深味をもつたものたらしむべく、近松が戀の織物へ義理の糸を織り込んだ爲のみの故であらうか。

『壽の門松』の中の卷に於けるお菊と吾妻との間にも、やや似たやうな趣を見ることが出來るのである。父親淨閑が、その子の與次兵衛を落延びさせようとするに先だつて、與次兵衛の妻お菊は、戀仇の吾妻を罵つていふ。

「吾妻殿には疾うに逢ふて禮いふ筈、此方故に大事の家業も餘所になり、内は野となれ山となれ……いよいよ人の嘲り、我とても女の身腹がたたいであるものか、夫の恥辱さがない女房といはれまいと、たしなんでをればお菊は奇特な、悋氣せぬ賢女賢女と、賢女ごかしの拜み倒しにあふて、吾妻殿にまつ毛讀まれをるわいの、此方を女郎かと思へば鬼か天魔か、此剃刀で人の男に死ねとは、死んでよくば此方一人で死んだがよい」

かうして一旦嘲罵を極めたお菊も、「與次兵衛様に逢ひましたは、女房にならうとも手かけ妾にならうとも申し交した事もなく」只遇ふ中にいとしくなつて、而も自分が原因で此度の事件も起つたと知つては、責を引いて自殺をする覺悟であるとの吾妻の言葉をきくに及んで、自ら心も靜まつて來て、「これ吾妻殿義理にも命捨てうとは僞にはならぬ事心底がいとしい、主も定めし逢ひたかろ、沙汰なしにそつと逢はせましよ」といふのである。やがて父の淨閑が愈々與次兵衛に落延びることを勸めると、お菊は卽ち「早う此處を退く程がお心安め孝行、淨閑樣の起臥は此菊が居るからは今迄より猶氣をつける、跡に氣遣遊ばすな、お前に誰ぞ附けたいが」といふ。と之を聞いた吾妻は卽ち、「これお菊樣それには此吾妻が居る……お前さへ御料簡お供せよとあるなればわしや忝い」といふのである。今の人妻どもだつたら、かんかんに立腹しない迄も、甚しく煩悶する筈であるが、お菊は遂に、「誠をいはば我こそは、夫を連れて退くが道、何ぢや妬み憎んだ人、相駕籠でやる妬ましさ羨しさ悲しさ」といつて、泣く泣く戀人同志の出て行くのを見送るのである。これは只淨閑がいつた、「お菊には親がある、淨閑にはお菊がある、跡には少しも氣遣すな、連れの女中がありさうな」といふ言葉に威壓された爲のみであらうか。普通ならばありさうもない結構によつて、作者が見物を喜ばさうとした爲のみであつたであらうか。そもそもお菊のやうな態度をとるのが、只女の道であるからといふ理由によつて、作者が超人に近い、かうした態度を描いたとのみ見るべきであらうか。また『夕霧阿波鳴渡』の平岡左近の妻お雪が、嘗ては良人の戀人であつた夕霧を請け出して家に引入れようとしたのは、夕霧が生んだといふ子供の源之介の乳母としたい爲であるにしても、自ら進んで之を實行しようとした態度は一般の場合に見られる平凡事であらうか。

超人的な女性　以上のやうな例に見ても、近松の三角關係に現はれた女の一人、殊に人の妻としての近松の女は、大抵非常に上品な、愼み深い、賢明な女に作りあげられてゐるやうな氣がするのである。否それのみではなく、さうした場合の人妻としての女は、その夫である人物よりも、人間としても甚だ大きい處があり、又遙にえ

らく描かれてゐるやうに私には思はれてならないのである。單に感情の奴隷として相手と闘ふとか、何もかまふことなく下品な態度に出るといふやうな、しみつたれた處は微塵もなく、極めて義理堅くて寛容であり、氣の小さい女だとは思はれぬ程、見上げた行動をするのである。而もそれが男に對して、最も理想的に都合よく訓練されてゐるが爲であるとのみは思はれぬのである。此點に於て最も興味あるのは『天の網島』の治兵衞の妻おさんである。今日の女ならば、夫を迷はした女郎だといふので、呶鳴りつけるか、嘲罵をあびせかけでもするだらうに、おさんは夫が心中しさうだと見ると、辭を卑うし禮を厚うして、良人との間を切れてくれと歎願したのである。やがて治兵衞の戀女郎小春がそれを聞入れてくれた後で、更に小春が太兵衞に請出されようとすると聞くと、おさんは何としたか。今日の大抵の女ならば、自分の戀仇の小春が死にでもしたらば、內心では密かにほくそ笑みでもするだらうが、おさんはそんなしみつたれた女ではないのである。そんなら小春は「死にやるわいの、…さあどうぞ助けて助けて、悲しや此人を殺しては、女同士の義理が立たぬ、先づこなさん早ういてどうぞ殺して下さるな」といつて夫に縋りついて泣き沈み、殘の全財産を投げ出して、小春を死から救はうとするのである。それが夫の爲であるとか、やがては自分の禍でもあるなどといふことは、少しも考へる餘裕はないのである。自らの今の地位などについては何の考へることもなく、一圖に義理の爲に戀の仇を救ふ心の美しさ大きさに至つては思つた丈けでも胸が透くのである。「手足の爪をはなしても皆夫への奉公」する事が專ら妻の務であると信じてゐるおさんに對しては、吾々はその無智なるに同情するよりも、寧ろ憐愍や不快をさへ感ずるのであるが、戀仇を救つても義理を盡さうとする美しい心に對しては、自ら何となく頭の下るを覺えるのである。自分の權利のみを主張して、寸毫も他を顧みざらんとし、又それを正しいとする近代思想に比べてその大きさはどうであらう。正しい夫婦の愛を妨ぐる不都合千萬な女に對して何の義理ぞ、何の同情ぞと說く新しい女の自我主義利己主義の態度に比して、何といふ美しいことであらう。かう考へて見る時に近松のかうした女は、或は現實の女を描いた

ものであるといふよりも、むしろ近松の理想の女を描いたものだと見た方がいいかも知れぬ。近松は寧ろかうした大きな美しい女を理想の女とし、利己主義自我主義の女よりも、これほどまでに自己犠牲に安んじ、義理を重んずる女に憧れをもつてゐたのだらう。權利を主張する前に、大きな犠牲の愛を施すことに、眞の人間生活があることを思つてゐたのであらう。そしてこれを女に向つても求めたのでなければならぬ。かくして所謂女の道を守る範を示したものではなからうか。それでなくては、近松のかうした女は餘りに男よりも美し過ぎるやうに思はれるのである。さうして一人の女がかうした義理を知つた女であるからには、他方の戀人である女も、決して戀の勝利に凱歌をあげて、一方の女を輕蔑してかかるといふやうなさもしい根性は怪我にも持つてゐないのである。『天の網島』の小春や『壽門松』の吾妻のやうに、皆小さくなつて義理を立て、思ひやりがあつて、身の程を知つてゐるといふ風である。從つて男は雙方に對して幻滅を感ずるでもなく、愛想をつかすこともなく、寧ろ右を顧み左を顧み、同情と戀との板挾みにその身をさいなまれる思ひに泣くのである。

不倫物の場合　第二種の作品は凡てが所謂不倫物であり、男性中心の文明では、かうした場合の女は絶對に許すべからざる破倫の女とされてゐるものである。一體徳川時代に於て、姦通事件が天下に暴露したとなると、姦夫姦婦が逃亡して行衛が分らねば兎も角も捕へられたとすれば、彼等は馬に乘せて町中を引きずり廻はされた上で首を打たれ、やがてはその首を獄門に暴されるが例である。『大經師昔暦』にはその有様が描かれ、又『堀川波鼓』と『重帷子』とには、夫が妻と姦夫とを討つて所謂妻敵討をする例が示されてゐるのである。ところで此三つの不倫に於て、近松は如何なる態度を以て筆をとつてゐるのであらうか。由來性的本能飽滿の欲求は人類生存の根源であらうが、それが一歩を蹈み誤る時に、三角關係が現れたり四角五角の呪はしい關係が現れたりする。それは必ずしも野蠻人のみに見られる忌はしい破倫ではなくて、人類一般の永遠の悩みであるが如くに思はれる。本能の力は人間の心の弱きをあざ笑ひ、人間のつくりあげた道義や法律やさまざまの規範をふみにじつて、動も

すれば狂ひがちであるからである。文化進展の途中にある人間の心の奥底にひそむ悪魔がともすればほほゑみをもらし、野獣性がそつと頭をもちあげがちであるからである。西鶴は此人間本能の力強さを敏いペンを以て所謂好色物の上に露骨に描き出したのであつたが、近松も亦此哀むべき本能の猛威を絶對に否定することは出來なかつた。むしろ性的本能の肯定、これが實に近松の不倫物の生み出された所以であつて、呪はしいことではあるが、それが根源となつて遂に避くべからざる人生永遠の悩みが生み出されることを認めた時に、彼は興味と興行政策の上からもどうしてもペンをとらないではゐられなかつたのである。

因果過失と見る　先づ『波鼓』のお種を見ると、彼女は去年の六月から江戸詰となつた夫をまちこがれ、「來年の五月にお供して下るまでは逢はれぬぞや、無事でゐよ、よう留守せよとの顔つきが、目にちろちろと見るやうでほんに忘るる隙もない」のである。そして、せめてもの心慰みに、養子文六が習ふ松風の謠曲をききながら、「あら嬉しや、あれ連合のお歸りぞや、いでいで迎ひに參らう」と松の木に向つて突進しようとするほどの淋しさを感じ、平生から、「月に十日の宿直番夫婦らしうしつぽりと、いつ語らひし夜半もなき」まま性的本能の不滿を歎いてゐたのである。『昔暦』のおさんにしても、彼女が僅かの金の用達を、極めて尋常に夫に向つて請ふことが出來なかつたことや、小猫をちやらかしながら「惡い男もつなよ」とか、「ええ氣の多い奴ぢやな、こりや男持つならたつた一人持つものぢや」といひ、更に夫が毎夜お玉を口說きに出かけることを聞いて、嫉妬心にかられながら、危險な謀計を案ずる事などから考へて見ると、十八歳のおさんが相當に性的不滿に悩んでゐたことは想像し得るやうである。更にまた『重帷子』のおさゐに至つては、三十七歳といふ眞盛りの女である。性的生活から見ると、本能の力に悩まされ勝ちな最も危險な年頃であるのである。そしてその頃丁度夫は江戸に在つて空閨の淋しさを味つてゐたのである。成程彼女は茶人の妻である、武士の妻ながら、「物好きも能く氣もだてに、三人の子の親でも、花奢骨細の生れ付、風しのばしく床しくの、三十七とは見」えない所謂年增盛りなので

ある。彼女は自分の娘に權三を添はせうとして、權三をほめ立てながら、「そなたがいやなら母が男に持つぞや、ほんに市之進殿といふ男をもたねば、人手に渡す權三様じやないわいの」といひ、更にまた獨り權三を思うては、「思案するほど妬ましい、大抵の男を可愛い娘に添はせうか、我が身が連添ふ心にて吟味に吟味、思ひ込うだ稀男なればこそ」といひ、又顧みては、「思へば悋氣も因果か病か、是程悋氣深うては、我男を手放して海山隔ててよう置くぞ、能く能くお主は怖いもの、皆心の氣隨から、姑が婿の悋氣とは悪名の種、さらりと思ひ忘れうと、拂へども猶胸こがす」といふに至つては、如何にしてもおさゐの心中本能の力が猛威を揮つてゐるものと見るべきではなからうか。かうした本能の力と、それの滿されぬ淋しさと嫉妬とが、一枚の道義の薄紙を突破る時に、悲劇の幕の開かれるのは自然の勢ではなからうか。而もかうした場合に於て、男性には多角形の戀愛が許されずとも見のがされ勝ちであるが、女性も殊に人妻においてはそれは直ちに死への突貫である。よしや慘酷なる處刑と死の脅威とが目の前に見えたからといつて、本能の力はそこに直ちに畏縮してしまふであらうか。健全なる理性や道義心や、都合のよい境遇などは、よく本能の力に抵抗し、之を抑制することが出來るであらうが、時ありては機會は過失を生み、過失は神ならぬ人間を驅つて屢々陥穽に飛込ましめる事があるのである。近松は卽ち此等の女性の不倫の行爲の凡てを其本心に出でたものでなくして、已むを得ない因果に基づく過失の罪に歸せんとしたのである。近松の『昔暦』と同じ題材を取扱つてゐる西鶴の「暦屋物語」に於ては、おさんは女中のおりんの爲に、茂右衛門にあてた戀文を幾度も書いてやつてゐる中、最初はえらさうなことをいつてゐた茂右が遂に靡いたので、日を約して出遇ふことにさせ、茂右がおりんの所に忍び來た折を見計らつて、下の女どもと聲を限りに笑つてやらうといふことになり、おさんは其時おりんに成り代つて、床の中にまつてゐる間にぐつすり寝込んでしまふ。それと知らぬ茂右はおりんだと思ひ込んで、おさんと危い契りを結ぶことになるのである。されば西鶴のおさんもうつかり寝込んだといふ過失の爲に、悲劇が生れたのだといへぬこともないが、茂右をなぶつてや

らうといふ最初の動機が如何にも遊戯的であつた上に、おさんが夢さめて自らのあさましい遊戯に氣づくと、「よもや此事人に知れざる事あらじ、此うへは身をすて命限りに名を立て、茂右衞門と死手の旅路の道づれとなをやめがたく、心底中きかせければ茂右衞門思ひの外なる思はく違ひ、のりかかつたる馬はあれど、君を思へば夜毎に通ひ、人の咎めもかへり見ず、外なる事に身をやつし」たといふのである。卽ち西鶴のおさんは、一旦過つて取りかへしがつかなくなつたからには、毒喰はば皿までと、自棄的になつて進んで惡事を重ねたといふのである。處が近松のおさんを見ると、夫が毎夜のやうに下女のお玉を口說きに出かけるときいて、一つは嫉妬からも、お玉と床を取りかへて、思ひの儘に油もとり、たしなめもし、「生恥かかせて本望遂げた」さの計劃が、とんでもない過失を引起したといふのであるから、同じ過失にしても罪の輕い過失である。近松はかうして、破倫にしても不義にしても餘程その情狀を酌量し得るやうに扱つてゐるのである。誰しもが同情を以て見ねばならぬやうに、作者自らが同情を注ぎかけてペンを取つてゐるのである。而も西鶴があくまで時代の潮流に棹したともいふべき情感解放の女として過失後のおさんを描いてゐるに反して、近松はあくまで彼女を汚れ切らぬ女として描いてゐるのである。おさんは卽ち母親を見ると抱きついて、「二人に不義の誤りは微塵ほどもなけれども本の因果のまはり合ひ、言譯たたぬ品とな」つたといつてゐるのである。また茂兵衞に對しては、おさんをして「それは互の因果づく只忘れぬは二人の親、さていとしいは幼馴染の以春樣、こなたもわしも微塵濁らぬこの心、云ひ譯して死にたい」といはしめてをり、更にまた、下女お玉の伯父をしては、「此度おさん茂兵衞駈落の事ゆめゆめ兩人の不義はなく、此玉がよしなき言葉を聞ちがへ、嫉妬の心あまつて、間違の誤りにて思はず不義の虛名をとること、詮ずる所玉めが口からなす業、科は一人……」といはしめてゐる。作者は色々に辯護して二人の過失の罪を輕めようとしてゐるのである。それならば何故に作者は、おさん茂兵衞の二人を一緒に駈落させたか、不義が單なる偶然の過失から出てをり、それほど酌量すべく辯護すべきものであるならば、何故に、せめては二人を

して別居せしめなかつたか、わざわざ駈落させた上に三四十日の間も同居させたかといふ非難がすぐに出る筈であるが、それは一つには若いものの輕卒から出た勢である。感情丈け矢鱈に高ぶつたり、狼狽したりすることから起る理性缺乏者の取る自然の勢である。一つには同一材料を先に扱つた西鶴よりは幾分異つた試みをなさんとしつつも、出來る丈け心中者に同情を寄せ、又出來る丈け事實に近いものを書かうともしたが爲である。又一つには、二人を別居させたりしては、人形芝居として如何にも興味が乏しくなつて來る、全く結構を變へなければならぬことになる。かうした色々の事情から四十日も同棲したことにし、而も二者の心微塵も濁らず穢れもせぬ生活をつづけしめて、事實を尊重しつつも成るべく、人物に對して見物の同情を引起さしめるやうな態度に出たものであると信ずる。かうして幾ら偶然の過失であり酌量の餘地は十分にあつても、峻嚴なる道義は道義であるから、それを全然許すことは出來ないにしても、おさん茂兵衛が破倫の境に立たなければならなくなつたのは、矢張避くべからざる因果であるとして、之に同情を寄せ、出來る限り其罪を輕めてやらうと最初から近松は計劃してゐるのである。

作者の同情と辯護　作者の此態度は矢張『波鼓』にも『重帷子』にも見ることが出來ると思ふ。『波鼓』のお種が性本能の衝動にかられては殆んど色情狂的になる女であるにしても、それが爲のみで彼女が不義を犯したとすることは餘りに可哀相だと近松は思つたのである。西鶴だつたらそれを人間性の自然とも見たであらうが、近松は其罪の一部を、彼女の「父御の孫を繼ぎ後紐から」の飲酒癖に歸したのである。酒を飲み出すと、彼女は何時か自己の本性を忘れてしまふのである。酒の力は彼女の理性を痲痺させてしまふのである。かうして彼女の不義の罪を輕減した上に、近松は更に床右衞門といふ非道な好色漢をかりて來て、彼の暴力を避ける手段として、自己の面目を維持せんとして用ひた彼女の無智が、自ら掛けた陷穽に彼女を陷入れることとしたのである。本能と酒の力と暴力と無智と機會、此等が相集つて自ら一種の運命を作り出して覺えずお種をして不義に陷らしめた

と見たのである。彼女の心を引きしめてゐる道義心が、如何ともする事の出來ない不可抗力に引きずられて、彼女をして知らず知らず道義の規範を破らしめたのである。お種が最後に夫彦九郎の前へ出た時にいつてゐる、「未來の末の後の世までお憎しみのあるべきに、持佛堂へ參れとは流石なじみの御情、いつの世にかは忘るべき、そのお心を此年月知つていとしき我が夫を、袖にしての不義ではなし夢見たやうな身の上の、間に憎い奴もあれどいへば卑怯の未練の死」の語に見ても分るやうに、作者はかうしてお種をして武士の妻らしく潔よく自決せしめることによつて、自らも同情し聽衆をしても出來る丈け同情せしめようとしてゐるのである。尙ほ此作に於て如何に作者がお種の哀むべき過失に同情して筆をとつてゐるかは、その良人彦九郎に對するお種の態度と、彼女の妹の態度を見る時に一層明瞭であると思ふ。お種は此恐ろしい過失を犯すに方つて、決して己が良人を忘れるとか嫌ふとかいふことは少しもなく、寧ろ日夜絶え間なしに彼の歸りを待ちこがれて居たのである。だから近松はお種の爲に大に辯護して、彼女をして、「親にも子にも替へじと思ふ、稚馴染の我夫、一年隔てし永の留守、月よ星よと待受けて、漸今朝殿御の顔、見たぞ嬉しや來年までは、一つに寢臥もせうものと悦ばしめるのである。けれども床右衛門の横戀慕によつて、飛んでもない過失は生み出されたのである。それは全く悲しむべき因果の過失なのである。だからこそお種の妹お藤は命をかけ、姉の夫彦九郎に對してわざわざ色仕掛を用ひまでして、せめては姉の命丈けでも助けようとするのである。卽ち、「常の異見をきかざりし、酒が敵」といつて自らの運命を歎く姉に對して、お藤は涙ながらに、「なうその悔みがもう半年遅かつた、是妹が心の物思ひ、最早姉の名はすたる、せめて命が助けたやと、とりどり様々思案して、彦九郎様との縁切れて暇の狀さへやらせなば、街道の眞中で産ませても大事ない、命に障りはない筈と、はかない女の思案から、姉の男に執心と淫奔者に身をなしたも姉様ばかりの孝行ならず、お果なされた母様へ孝行と思ふ故ぞとよ……」と語るのである。このお藤の態度なり心なりは、いふまでもなく近松その人の心であり、作者その人の態度であるのである。近松はお藤をかりてお

種を何とかして助けようとしてゐるのである。お藤の此心と態度こそは、決して結構上の興味とのみ見ることは出來ないものである。

『重帷子』の場合に於ても、おさゐが權三に對して、「是宵からくらくら燃えかへるを、姑が聟の悋氣と浮名がいやさに笑顔作つた堪へ袋ふつつりと緒が切れた」といひ、又數寄屋の帶投げの場では、「不承ながら此帶なされ、一念の蛇となつて腰に卷きつき離れぬ」などいつてゐる所から見ても、彼女の性的本能の不滿と嫉妬が不義の汚名を生み出す根源ではあるが、近松は尙此他に、彼等の不義を、二人の解放されたる情感の欲求のみが生み出した不義でなくて、寧ろそれが義理の不義ともいふべきものであることを說いて、二人の道義心を辯護してゐるのである。おさゐは卽ち自分の嫉妬から、偶然にも二人の帶を伴之丞に拾はれて、不幸にして共に「人間外れの畜生に成つた」と氣づくなり、「最早此二人は生きても死んでも廢つた身、東に御座る市之進殿女房を盜まれたと、後指をさされては、御奉公は愚か、人に面は合はされまい。とても死ぬべき命なり只今二人が間男といふ不義者になり極めて、市之進殿に討れて男の一分、立てて進ぜて下されたら、なう忝なからう」といつて泣くのである。今日から見ると如何にも不思議ないひ分である。飽くまで事實を明かにして、自己を守り自己を辯護して、二人共に其身の安全を期する事に努力すべき筈である。處が如何に偶然とはいへ、二人共に帶を盜まれたとあつては、到底其辯明が甲斐ないことを思うて男はいふ。「いや是不義者にならず此儘で討れても、市之進殿の一分立て、死後に吾々曇りない名を雪げば、二人共に一分立つ、如何にしても間男になり極るは口惜しい。」これは誰が見ても極めて當然のことである。已むを得ざる場合に於ける淸き者の取るべき道である。けれどもそれはまだ自己本位の行動である。妻としては夫に絕對の犧牲を盡すことを最高道德の一つとした時代であり、又之をさう信じてゐた近松は、更に一歩を進めて、夫を思ふの餘りに、本當の不義者にまで成らないでは、おさゐは安心出來ないとしたのである。戀ならぬ不義、義理の爲めの不義、かうしておさゐは權三と遂に不義に陷つた

のだとまで辯護してゐるのである。かう見るとおさゐが權三にいふ「いとしや口惜しいは尤なれど、跡に我々名を淸めては、市之進は女敵を討誤り、二度の恥といふもの、不承ながら今此處で女房ぢや夫ぢやと、一言いふて下され、思はぬ難に名を流し、命を果すお前もいとしいはいとしいが、三人の子をなした、二十年の馴染にはわしやかへぬぞや」の答が極めて無理でないことになるのである。だから權三はこれについで、「主のある女房をわが女房といふ苦患百倍千倍無念ながら、かうなり下つたも武運のつき是非がない」といひ、又、「市之進に首尾よう討たるるより浮世の願ひ何かある」といつてゐるのである。おさゐが夫に討たれての死を願ひ、愈々その夫に討たれんとするに方つて、夫に對して、「なう懷しや」といふのも此意味からいはせてゐるのである。又此と同じ意味に於て、『波鼓』のお種は死に臨んでも今一度夫の顏を見たいと思ふのである。『昔暦』のおさんも亦、幼馴染の夫以春を慕ふのである。かうして愛情を通はさせる上に更に夫婦の義理をからませることによつて道義の罪を輕からしめんと作者は工夫を凝してゐるのである。かうして作者は圖々しく不義を犯すものに比べて、彼等が已むに已まれぬ事情や偶然の過失や、めぐり合せによることを辯護して、同情を寄せ見物に對しても之を要求してゐるのである。そして作者の最初からの同情が人物をして幾分不自然ならしめ、超人的なるが如く感ぜしめるは自然の勢でなければならぬ。

宿命としての諦　以上の態度でペンを執つてゐる近松は、三角關係の當事者を常に其本心から出た性慾飽滿の追求者であり、情感解放の時代の子であるとのみは決して見てゐないのである。『波鼓』のお種は卽ち「心にもたくまぬ不慮の惡緣」から出た「身の錆」に泣く所の、「いとしき我夫を袖にしての不義ではなし夢見たやうな身の上」なのである。「父御の孫をつぎ後紐から酒を飲む」といふ不幸な運命に置かれた女なのである。「前世の業の毒の酒、無明の酒の醉」が惡魔となつて彼女の體の中に魅入つてゐたのである。床右衛門といふ敵が侵入する以前に、酒といふ恐ろしい敵が彼女を捕虜にしてゐたのである。酒といふ敵が彼女の肉體に巢喰つてゐなか

つたとすれば、本能の欲望もあれ程猛威を揮ふ餘地はなかつたかも知れないのである。そこへ折あしく床右衞門といふ暴漢が侵入する、彼を避けん爲の一時脫れの危險な無謀な言葉を源右衞門にきかれる、さうならなければならなかつた恐しい機會が、お種の前に偶然にもかもし出されたのである。それが因果であり、さうなるのが宿命であつたと近松は見てゐるのである。

『昔暦』のおさん茂兵衞にしても、おさんがその母に云つてゐるが如く、「二人に不義の誤りは微塵程もなけれども、本の因果のまはり合ひ」なのである。あの時に茂兵衞が床に來ないで、以春が來たとすれば何でもないことに終る筈である。あんな不義だの罪惡だのいふ問題は起らない筈である。だから茂兵衞も、「日頃申す通り惡緣と思ふて下されませ」といひ、おさんも、「それは互の因果づく」と云つてゐるのである。卽ち彼等は茂兵衞のいつてゐる如く、「火に入り水に入ることも、さだむ因果と諦めて、せめて未來の黑日をのがれ、二季の彼岸に至らんと念」ずるのみである。彼等は不幸な機會に遭遇して由なき名を流すに至つたことを、免れがたい宿命に歸し、直ちに之を諦めて理想の世界へと急ぐのである。そこに作中の人物が自己の立場を明かにして、罪なき罪を辯解しようとする態度の微塵もない所以があるのである。『重帷子』のおさゐ權三の場合に於けるが如く、最初から事實上に於て罪なきものが、わざわざ罪をつくり出すやうなことをして、求めて犧牲者になつて、愛する夫の爲に盡したり、又權三のやうにそれに同情して加勢する樣なこともそこに生れて來たりするのである。おさゐ權三にとつては、二人の帶を戀敵に拾はれたといふことが、ぬきさしならぬ二人の運命を支配することになるのである。從つてさうなることが彼等の宿命であると信じ、「かうなり下つた武運のつき是非がない」と諦めてしまふことにもなるのである。理性の力によつて新しい運命を開拓しようなどは、到底彼等の爲し得る所ではないのである。そしてまたそれを望まない所に、吾々の知的不滿はあるにしても、他面に於ては大に同情をそそるものがあるのである。

宗教的救濟　かくして運命の前に盲目的に頭を垂れ、宿命の諦めに泣くのみである人々は、思へばまことにあはれむべきものであり氣の毒なものである。如何に同情をもつて道義的に辯護しても、過失であつても、偶然であつても、本心から出た罪でないにしても、罪は矢張罪である。現實の世界はその罪の凡てを許さうとすることはしないのである。法律は飽くまで處罰を要求して止まないのみか、往々にして理窟にあはない處罰をすることがある。男性には寛に過ぎて女性には嚴に過ぎることがある。多角戀愛の如きには殊にその恨がある。而も所謂三角關係の如きは、道義や法律を幾ら嚴にしても、それ丈けでもつて立派に解決される問題ではないのである。此等の規範丈けで人生が此等の呪はしさから救はれ、立派に淨化される望はないのである。人間が一面に於て動物である限り、道義や法律の力のみで、多角關係を地上から絶對に驅逐することは殆んど不可能であるかも知れない。かうした人生の永遠の惱みに對して近松は徒らに冷かな眼を以て望むことは出來なかつた。此忌はしい苦惱の犧牲者に對して、最初から同情の眼を注ぎながらペンを握つた近松は、最後に至つて一層超人的とさへ思はれる態度に出たのであつた。それは先づ『波鼓』の彦九郎がお種の最期に對する態度に現はれてゐる。彼は女房お種の不義を知ると、いきなり怒つて斬りつけでもするかと思ふと、「むむ是非に及ばず、それ持佛堂に火を燈せ、女立つて持佛へ來れ」といふのである。彦九郎の心にも一種の慈悲が頭をもたげてゐるのである。だからお種は之に對して、涙を拭ひながら、「未來の末の後の世までお憎しみのあるべきに、持佛堂へ來れとは流石なじみのお情、いつの世にかは忘るべき」といつて喜ぶのである。此彦九郎の心は、更に彼が妻敵を討つべく出立せんとするに際して、妹や養子文六等に對していつた「さほど母妹兄嫁を、大切に思ふ程ならば、など最前に衣を着せ、尼にせんとて貰ふては吳れざりし」といふ彼の言葉にも、又「空しき骸に抱き付きわつと叫び入」つた彼の態度にもまざまざと見られるのである。衣を着せて尼にして彼女の罪を救ふといふのは、現實に於て救ふ餘地なき哀れなものも、近松は猶ほ宗教の力によつて救はうとするのである。

近松の此態度は『昔暦』に於て一層露骨に現はれてゐると思ふ。お玉の伯父赤松梅龍の熟慮もおさん茂兵衛を不義の罪から助けることが出來ず、おさんの兩親の身替りの願ひも之を救ふこと出來ないとすると、現實の力は遂に之を如何ともすることが出來ないのである。是に於てか同情ある辯護によつて見物に對して寛容を求めつづけた作者は、遂に宗教の力を借りないではゐられなくなつたのである。かくして近松が引き出して來たのは黑谷の東岸和尚である。「是々出家侍悟りは同然、助くるといふ義理は三世に亙る衣の德、愚僧が念願相叶ひ二人が命下さるれば、之れ現世を助かる衣の德、もし又罪に沈んでも、愚僧が弟子になすからは未來を助かる衣の德、未來でも現世でも助かるといふ文字に二つなし、サア助けた」といつて二人に向つて、携へた衣を打ちかけた東岸和尚は、要するに作者その人である。衣の功德をかりて現在に於ける罪から二人を救はんとし、それが許されぬとすれば、未來に於て二人を救はふといふのである。近松は卽ち罪あるものに向つても同情慈悲を加へて之を救はんとしてゐるのみでなく、それがまた見物の心であり、人類の心の奥底を通して密に流れてゐる心であるべきことを暗示してゐるのである。之を以て單に作者が餘りに弱い人間であり、甘い人物であるからだとするのは、近松の理想が何であつたを知らないもののいふことである。彼は所謂道義や法律や有ゆる現實の規範の、徒らに峻嚴に過ぐることをきらひ、其峻嚴必ずしも人生の理想にもあらず、又必ずしも文化の進展を示すものにあらざることを暗示すると同時に、道義の峻嚴が生み出す所の美にまして、超人的でさへある慈悲寛容の生み出す美の方が、遙に大きくもあり尊くもあることを教へてゐるのである。

かくして近松の不倫物は、凡てが所謂戀愛に始るといふよりも、寧ろ性癖とか嫉妬とか過失とかいふやうな、戀愛以外から始つて、而も戀愛に終ることなく、從つて不義當事者間の思慕の情などについては殆んどその趣を窺ふこと出來ず、之を戀愛事件と見るにはあまりにはかないもので、寧ろ遙に戀愛を超えた、却つて夫に對する義理とか愛慕とかが其中心情調をなし、之を通じての作者の超人的態度の表現にさへ終つてゐるが如く感ぜられ

るのである。それ丈け近松の不倫物は存外官能的であるよりも道義的であり、道義的であるよりも更に宗教的であり、理想主義的でさへあるといつていいものである。取扱はれてゐる材料こそは不倫なものであつても、其扱ひ方に至つては全然西鶴と反對であつて、其點からのみいへば、トルストイの如く理想主義的人道主義的であるといふべきである。もしそれ『井筒業平河内通』や、『日本西王母』その他の時代物に現れた三角關係などに至つては、只事件その物を面白からしめんとした敍事的のものであつて、深く之を論ずる價値はないものであらう。

心中の原因

一種の人間生活史　既に度々說いたが如く、いまだ階級意識の嚴然たる封建制度の下にあつて、これまで社會的にも政治的にも何の權力も名譽も地位ももつことが出來なかつた町人に、自由に味ふことを許された只一つの天地は情感の世界であつた、本能の世界であつた。時の潮がそれに向つて流れの方向を見出すこととなると、天下を擧げて滔々としてそれに流れ込んだ。奢侈は卽ち天下の風潮となり、金銀崇拜と物慾の惑溺とは、上下に通ずる空氣となつた。金を儲けて甘いものを食つて、贅澤をして、出來る限り情感の飽滿によつて快樂を味ひたい。これが時代の大勢でもあり一般の理想でもあつた。遊里はかくして地上の淨土と化し、現世の龍宮と化した。淨瑠璃と芝居とは自ら隆昌を極めた。けれども凡ての人は、常にかうした惠まれた境遇に立つことは出來なかつた。多くの場合に於て、極端なる現實主義の遂行は、人間生活の樣々の理想と矛盾した。奔放自由なる情感の極度の解放は、現實に於ける色々の規範や障壁と衝突した。かくして大阪の遊里を中心とし京阪の町人の間に相續いで現はれたのは、心中の名に蔽はれた相對死の現象であつた。近松の烱眼は卽ち、殆んど大阪を中心として起つた、此悲痛にして又新奇なる現象を徒らに默過することはなかつた。彼の世話物の多くは卽ち此種の題材を素材として成つたものであつて、全體で二十四篇の中、心中物は實に十一篇の多きに及び、其中『曾根崎心中』『重井筒』『二枚繪草紙』『99は氷の朔日』『生玉心中』及び『天の網島』は遊女を相手とした心中物であり、其他の『今宮心中』『卯月の紅葉』『卯月の潤色』『宵庚申』及び『萬年草』は相手が遊女でない心中物であつた。

だから或意味に於ては彼の世話物は實に一種の心中史でもあると同時に、此時代の町人の情感解放の綿密なる稗史とも見ることが出來るのである。そして此新奇な民衆的社會的現象が含んでゐる一種の人間生活史が近松の戯曲的音樂的創作力によつて、生きたる人間記録として、太夫と人形とによつて舞臺の上に展開され、時代民衆の精神慰樂の糧となり、一種の敎化の具ともなつたといふことは、文化史的に見ても面白いことであり、殊に其文化的價値の偉大であつたことは、眞に有難いことであつたといはねばならぬ。

ところで此世話物の大部分の材料となつた心中が、如何なる原因の下に行はれたかといふことは、正史の上からも之をさぐり出す事が出來ないでもないが、近松といふ大文豪の眼に映じた心中、云ひかへれば彼の作品を通じて、之を研究することも無用でないのみか、むしろその方にこそ却つて正鵠が得られるかも知れないのである。蓋し藝術は卽ち時代の反射であり、面影であるからであつて、作者の心眼に映した時代相は卽ち作品となつて現はれ、作品は卽ち時代相を正直に寫し出して、亡ぶることなき不滅の鏡であるからである。かうした意味から、近松の世話物を一瞥する時に、私は此時代に於ける心中流行の原因を數へて、少くも下の九つを擧げることが出來るのである。

一、經濟的破綻　　二、戀愛至上主義の破綻　　三、家長制度の破綻
四、町人道の結果　　五、義理と愛情の犧牲　　六、宗敎的理想
七、個人の性質　　八、運命の力　　九、結婚制度の破綻

一、經濟的破綻　極端なる情感の解放から、奔放自由なる本能の滿足を求めて、肉慾の世界に突入し、奢侈贅澤の生活に親しんだり、享樂の生活に沒頭せんとする時に、その慾望の限りなさがやがて經濟的の破綻を招くに至るのは當然である。限りなき富を積んで、而もそれを自由に左右し得るとすれば兎も角、さもなくして金の融通に困つて來るのは當り前のことである。まして金の融通の不自由なるものとか、僅かなへつり金位で遊里に溺

れこんだものの、遂に身動きも出來なくなるのは明かなことである。さうなつて來ると、殊の外町人にとつて大切な信用は立所に消滅してしまふのである。信用がなくなると彼等は生きる道がなくなるのである。彼等が死を選ばうとするのも已むを得ぬからである。『長町女腹切』の半七の伯母はいつてゐる。「世間多い心中も、金と不孝に名を流し、戀で死ぬるは一人もない」と。戀故に死ぬ前に、彼等は先づ金に殺されるのである。『女腹切』の半七も二十兩の金の爲に死なうとし、『丹波與作』の小萬與作もさうであるし、その他『曾根崎心中』のお初德兵衞も、『重井筒』のお房德兵衞も、『生玉心中』のおさが嘉平次も、『冥途の飛脚』の梅忠も、『天の網島』の小春治兵衞も、皆先づ經濟的に破產したが爲に心中したのである。『二枚繪草紙』のお島市郎右衞門も、一面にはまたさうと見ることが出來、『刄は氷の朔日』の小かん平兵衞の心中のみは、一面には金が手傳つてゐながら、主として二人が別れねばならぬ爲といふのが近因であるから、これこそ全く戀の爲の心中とも見られぬこともないのである。

ところが此當時江戸にはまだ心中がなかつたに反して、之が大阪にのみ流行したといふことは、不思議な現象といはねばならぬ。成る程當時の大阪は全く町人の世界であつたが、江戸はまだ武士の勢が強く、彼等の多くは大阪の人間よりも體面を重んずることが多かつたから、心中しなかつたのだと說くものもある。それも一因であるかも知れぬが、江戸の人間の多くは諸方からの寄り集りであつたから、土地をすてて容易に駈落を行ひ、心中をしないですんだに反して、大阪の人間は土着のものが多く、從つて土地に對する執着心が強い上に、駈落して他の土地に行つても、商賣生活に慣れた彼等は、他の土地に於て生きるの道を知らぬが儘に、自ら心中を選んだのだと說くものもある。何れにしても極度の情感解放から招いた經濟的破綻が、心中流行の原因の一つであることは爭はれないが、之について『歌舞伎の經濟史的考察』の著者は「大阪の町人 貨幣觀と心中流行の社會的背景」と題する項目中に於て、近松時代に於て心中が隆盛になつた原因として、

「惡貨の流通に基く經濟界の攪亂が、一方に於て商業を投機的ならしめたと共に、他方に於ては信用を異狀に膨張せしめ遂にその經濟的破綻を生ぜしむるに至つたのである。この生活が享樂の中心たる遊里に於いての、不法戀愛の裡に醸された時、茲に近松の戀愛劇を生み、心中の一幕を作成するに至つたのである。心中は要するにこの遣り繰の體面の維持の行詰りと、その不法戀愛の對照たる女性への愛着との、矛盾の上に發生するのである。信用の膨張は結局遊里の奢侈生活によつて極度に到達する。而も世間の手前その破綻を甘受する事は出來ない、愛執と虛飾とが其矛盾を暴露せんとする時、彼等の唯一の逃避の世界が心中である」

といつて、町人が身代の信用を保つ爲にはどれ丈けか世間體をかざつてをり、その貧弱な內情の暴露を恐れてゐたことは非常に大きなもので、それが爲に相手の女から遁走を迫られても、それも出來ずに心中したのだとしてゐるのも、一面の眞理である。成程『生玉心中』の嘉平次にしても、「たつた僅か一貫目餘りの金の瀨戶を越しかねて、浮き名をとつて死ぬこと無念でならぬ」といひ、『冥途の飛脚』の忠兵衞も、いくら友達づくだからといつて、八右衞門から、

「身にも應ぜぬ忠兵衞が梅川にのぼりつめ、島屋の客と張り合ひ、五月より此方大方は揚詰、身請も此頃極り、百六十兩の內五十兩手附渡したげな、それ故方々の屆け金が不埒になり、當る所が嘘八百、いかふ小尻が詰つて來た。…今でも梅川が、サア出るに極らば、借錢も有ふし、泣いても二百五十兩、天から降らふか地から涌ふか、盜みせうより外はない」

といつて、彼の身代が十五貫か二十貫にしか過ぎぬことまで洗ひ立てて、場所もあらふに見えを張りたい傾城の前で、侮辱的な意見を加へられると、忠兵衞が見え坊心の押しつぶされた口惜しさにかんかんに上せあがつたのも已むを得ぬことであらう。彼は懷中の小判が縱ひ誰のものであらうと、此場合意地にも投げ出さないでは飛脚問屋仲間の信用がなくなると思ふと、前後を判別する理性まで失つてしまつたのであらう。

『天の網島』の治兵衞が中の卷に於て、

「太兵衞めに請出さるゝ腐り女の四足めに心はゆめゆめ殘らねども、太兵衞めがいんげんこき、治兵衞身代いきついての金につまつてなんどと、大阪中を觸廻り、問屋中のつき合にも面をまぶられ生恥かく、胸が裂る身が燃る、ええ口惜い無念な、熱い涙血の涙ねばい涙を打越へ熱鐵の涙がこぼるゝ」

といつてゐるのも亦、かうした經濟的破綻を思ふ時に、最早生きることも出來ぬと考へることは已むを得ないことであるかも知れぬ。けれども戀に破れて經濟的に破産狀態に陷ることのみが、心中の原因の凡てであると見ることは、餘りに妄斷といはねばならぬ。

二、戀愛至上主義の破綻　儒敎も佛敎も實に男性中心主義であつた。男性中心主義の文明は男尊女卑の風を生み出し、女人に向つて絕對の貞操を要求しながら、女子を奴隷視し戀愛を否定さへした。女子はかくて只男性の本能滿足の手段であり玩弄物にしか過ぎなかつた。かくて情感の解放は極度にまで行はれ、享樂生活の追求は一般の理想であつた元祿時代に於ても、其表面に於ては鹿爪らしい道德の形式が威力を揮つてゐた。一面に於て戀愛至上主義の生活は追求されてゐながら、自由戀愛はあくまで否定されてゐた。主人の娘と戀をするとか、姦通をするといふやうなことが公になると、彼等は重刑に處せられて首を獄門にかけられたりした。しかも尙ほかかる掟が存在してゐるといふことは、一面に於てかうした事實が常に繰返されてゐたことを物語つてゐるものである。『歌念佛』の清十郎は卽ち主人の娘お夏と戀をした。『重帷子』のおさゐは權三と、『堀川波鼓』のお種は源右衞門と、『昔曆』のおさんは茂兵衞と姦通した。かうした自由戀愛者の末路が餘りにも悲慘に終つたのを目擊した戀愛至上主義者等は、卽ち金錢を以て彼等を公然と自由にし得る遊里に向つて突進した。奢侈生活と黃金崇拜時代の裏面に於て、經濟的に惠まれざる貧困な女性は、當然遊里に吸收されて、彼等の欲情の犧牲となり感情飽滿の對象となるのであつた。處が此等の遊里にあつて、男性をもてなすことに於て、漸く腕を磨き上げた娼婦型の女性は、じみな母婦型の女房や許嫁などとちがつて、戀愛至上主義者の心魂をとろかすに充分な魅力をも

つてゐた。彼等は卽ち親も家も、妻子も、職業も、身も心も一切を投げ出して惑溺した。

　かうして『天の網島』の太兵衛の所謂「いき方よし心中よし床よし」の小春を、治兵衛はどうしても思切ることが出來なかつた。女房おさんに比べては、彼女は本能飽滿の遊び相手としては遙に面白い女であつた。欲情をそそる力に富んでゐると同時に、なかなか忘れられない魅力をもつた女であつた。かうした女と永久に共棲したいといふ觀念は、治兵衛の若い心をそそつてやまない一念であつた。治兵衛と同じやうに情感の世界に溺れた若き人々は、結局夫婦となつて、完全に戀人を獨占したい。そしていつまでも本能の飽滿に陶醉したい。これは彼等の最高の理想であり目的であつた。彼等が人生に於て求むる所は只これ丈けであつた。それが至上最高の望であつた。それの否定は彼等にあつては一切の否定であり人生の否定であつた。そしてそれがどうしても現實に於て許されない事である上に、經濟的の破綻が身に迫り來つてゐるとすれば、寧ろ死ぬことによつて、理想の世界に於てでも、之を實現したいと思ふのは、佛教信者である弱き感情家の自然に選ぶ所の路であつたのである。『曾根崎心中』の德兵衛でも、『重井筒』の德兵衛でも、『刄は氷の朔日』の平兵衛でも、『冥途の飛脚』の忠兵衛でも、『生玉心中』の嘉平次でも、『二枚繪草紙』の市郎右衛門でも、『天の網島』の治兵衛でも悉くさうであつた。要するに彼等は戀愛至上主義によつて、盲目的に感情の飽滿を求め、享樂の追求に猛進したのであつたが、樣々の事情は思ひの儘に彼等の欲望の完成を許さないのみか、痛ましくも彼等の生活をさへ否定せずにはおかなかつたのである。

　三、家長制度の破綻　今日に於ても、家庭の不和といふことは、家出や心中の原因となること度々あるが如く、廣義に於ける家庭の不和といふことは、元祿時代に於ても亦、心中の一因をなすべく十分に力あるものであつた。處で一口に家庭の不和といつても、當時に於て其れを引起すべく最も有力なものは家長の專制といふことであつた。成程家族の全員が常に家長に對して盲目的に服從し、その犧牲たることを甘んずれば何事もないのであるが、

情感の解放が頗る自由に行はれた此時代に於ては、家長制度の前に眼を閉ぢて、盲目的な犠牲となることはなかなか容易なことではなかつた。ことにその家長が専制的に暴威を揮ふたり、徒らに犠牲者を壓迫して無法を强制しようとする際には、自ら葛藤が起るか悲劇が生れたりする外はなかつた。殊に此强制が結婚の問題に對して現はれ、相手となるものが弱者である場合には、必ずあはれむべき悲劇が生れるのであつたが、同じ悲劇といつても『さつま歌』や『歌念佛』の場合などに於ては、それは心中よりももつと氣の毒な終りとなつた。前者の場合には、おまんは源五兵衛との間を妨げられて、他への結婚を强制されたが爲に、戀人の跡を追うて走つて、誤つて戀人に殺されるといふ憐むべき悲劇に終つた。『歌念佛』に於ても殆んど似たやうな經路をとつて、最後にはお夏は狂亂に陷り、戀人清十郎は極刑に處せられるといふ痛ましいものとなつた。かうして此二つの場合は遂に心中の形式には終らなかつたが、『卯月の紅葉』『宵庚申』『今宮心中』『生玉心中』『萬年草』『曾根崎心中』等に於ては、皆それが犠牲者の心中の形に終つてゐる。ところが『宵庚申』と『卯月の紅葉』と『萬年草』との三つの場合を除いては、その相手となる女は凡て遊女であつた。そして『曾根崎心中』でも、『今宮心中』でも、『萬年草』でも、『生玉心中』でも、皆同じやうに自由戀愛によつて選んだ遊女との戀を妨げられて、好まない女との結婚を强ひられることに終始してゐるのである。『今宮心中』は强制者たるものが家長ではないけれども、殆んどそれにも等しい勢力をもつた傭主である。『卯月の紅葉』と『宵庚申』とは、同じ心中でも、夫婦同士の心中である處に、他の心中とは聊か趣を異にして當時では珍らしいものであつたが、矢張家長權濫用がその原因の一つをなしてゐると見るべきである。『卯月の紅葉』の與兵衛は、女房お龜の繼母お今から盛に虐待され、そしてお今が自分の弟の傳三郎に財産を讓りたさの陷穽に引かけられたに對して、お龜は結局與兵衛に同情して、二人の心中は行はれるものと見るべきである。『宵庚申』の半兵衛も亦どうせ離縁されてゆく女房に同情して、義理から心中してゆくのであるが、其半面には、養母が半兵衛に財産を讓るまいとする意圖も考へに入れてもよ

さうである。そして此二つの場合は共に家長が意氣地なしで、女房が幅をきかし、權力を振廻すことに心中の根源はあるのである。かくして家長若しくは家長に似た力が暴虐的に個人を壓迫して來ると、未だ理性的に覺醒するには至らない弱者たるあはれなる犠牲者達は、堂々とそれに對抗する意志もなく力もなく、又さうすることを道義上罪惡視して、無慚にもばたりと仆れて自己滅却の道へと急ぐのであつた。かうして見ると、心中はまた家長制度破綻の一現象と見ることが出來るのである。

四、町人道の結果　武士が忠義を重んじ名を重んじたと同様の意味に於て、當時の町人は金錢を崇拜すると同時に甚しく面目を重んじた。そして武士が名譽を損ぜられ刀の汚れを目前に見るよりも死を選んだと同様に、町人は面目を失し恥辱を感ずる場合には、死をもつて之をそそがうとした。それが即ち町人の男達の精神と稱するものであつて、彼等は之を一分の名によつて呼んだ。一分をたてるといふこと、一分がすたるといふこと、それが爲には心中は勿論のこと、仇討もやれば自殺もやり、場合によつては何でもを敢てすることを辭さないほどであつた。それは到底現代人が理解することが出來ないほどの程度であつて、『曾根崎心中』の德兵衞の死の如き、今日から見ると殆んど何の爲の死であるか、分らないといはれる位であり、むしろ馬鹿馬鹿しい死に方であり、劇としての效果さへも疑はれるといふ位である。けれども單に理性の立場からは理解することが出來ない位に、當時の人々は面目を重んじ恥を恥としたのである。だから德兵衞の如きは、九平次に自分の大切な金を貸して、却つて騙り者と呼ばれ公衆の面前で辱かしめられると、もう生きては居られない氣がして、「此德兵衞が心の底の凉しさは三日を過さず大阪へ申譯はして見せう」といふのである。即ち彼は恥をかかされてから、之を容易に雪ぐの道がないと見ると、直に死を決するのである、否むしろ爭うてその辱を雪がうとする程の勇氣に乏しい彼ではあるが、一分の廢つた辱を死を以て取りかへさうとしてゐるのである。それのみではなく既に好まぬ娘との結婚を强制されて家出したのでさへも、彼の主人である叔父は「面目なさに家出をもしたかと思ふ不便さに、一

分たてゝとらせん爲女房に隱して、二貫目の銀を懷中して此處へ來た」といつてゐるのである。一寸した家出でさへも、當時の町人には非常な面目玉に關したのであるから、騙りだなどいはれて面目潰しに逢つては、それが機會さへ伴へば心中となるのは當時には何の不思議もないことである。現に『重井筒』の德兵衛は一旦お房との關係を絕つたといひながら、それが僞であることを兄に感づかれると、「さあ兄貴までが知られたり、何の面目にのめのめと人に面をまぶられん、いざここで尋常に」といつて死なうとするのである。『冥途の飛脚』の中の島の八右衛門は、友達の一分すてさせまいとして忠兵衛に侮辱的の折檻をするのであるが、それは忠兵衛にとつては餘りに酷に過ぎたものであつた。彼は卽ち憤然として「懷中の三百兩、五十兩引拔いて面へ打つけ存分云ひ、我身の一分、川が面目雪いでやらう」とするのであるが、その三百兩は武士の急用の金である。だが思へばその侮辱的の戒告を與へられたのは、場所もあらうに遊里である。「女郎衆の前といひ身代を見たてられ、猶返さねば一分立たぬ」といつて、忠兵衛が金包から五十兩を引きぬいて友達への借金を投げつけるのは、如何にも無分別な話であるが、其面目を重んずる餘りに、理性を沒却してまで興奮する處に、町人の面目眞に躍如たるものがあるのである。忠兵衛の死は實に旣に此處に孕まれ、此時に決心さへされてゐると見るべきである。「はて斯る惡事を仕出して、いかな守の力にも此科が遁れうか、兎角死に身と合點して」目が覺めると、彼はもう立派に死を覺悟さへしてゐるのである。『天の網島』の治兵衛の心中も一つには此一分問題が手傳つてゐることは爭はれない。小春は最初に河內屋で逢つた一見の武士に對して「如何にも如何にも紙治樣と死ぬる約束、親方にせかれて逢ふ瀨もたえ、差合あつて今急に請出すことも叶はず、南のもとの親方と此處とにまだ五年ある年の中、人手にとられては私は素より主は猶一分たたず、いつそ死んでくれぬか、ああ死にましよと、引くに引かれぬ義理詰……」といつてゐる。

經濟上の破綻もあらう、獨占を欲求する戀の對象が他へ奪はれはせぬかといふ心配もあらう。自由戀愛の生み

出す樣々の問題もあらう。義理人情の色々の問題もあらうが、折角の戀を他に奪ひ取られる事の不面目が心中を引起す一因であつた事は、「人手にとられては私は素より主は猶一分たたず」の一言に明かに描き出されてゐる。面目といひ、一分といひ、男といひ、要するにその一部をなすものは意地である。痩我慢である。「武士は食はねど高楊子」に似たものは、また町人にもあつたのである。元來金錢をいやしむ事は、長い間の武士の習慣であつたのが、それが町人に至つて眞逆樣に黃金崇拜となつたといふことはいへるにしても、當時の町人には、拜金といふこととの一面に於て、面目を重んじ一分を尊んで、死に對する觀念もまだ餘程淡白であつたが爲に、相手の戀人が誘ひをかけると、すぐに感情的に引きずられてゆくといふ風であつた。そこに心中流行の一因があつたことは亦否むことが出來ないであらう。

五、義理と愛情の犧牲　義理といふ語の中には、別に述べた如く、色々のものが含まれてゐる。社會的の壓迫もあれば習慣もあり傳統もある。法律上の掟もあれば正義もあり道義上の規範もある。此等の力は今日に於けるよりも、當時に於ては個人の上に一層強烈に働きかけたのである。その樣々の義理の力の前には、強烈なる愛情も殆んど力がないことがあつた。いなむしろそれは愛情を強めることになつて、義理の犧牲とさへなることが屢屢甘んじて實現されるのであつた。『天の網島』の治兵衛は、妻のおさんによつて、盡されれば盡されるほどつらくてならなかつた。二年餘りといふもの、これぞといふ不平もいはないで、放蕩者の治兵衛をして留守を心配する必要なからしめた上に、子供や自分の衣類一切までも投げ出して、本當ならば、敵視もすべき小春を請出せとまで勸めてゐるのである。治兵衛はおさんに對して罰があたるとまで恐れて敬意を感じないではゐられなかつた。そのおさんが五左衛門によつて無理矢理に引つぱつて行かれると、義理にも治兵衛はぽかんとしては居られない。いくら小春が太兵衛に請出されないにしても、彼はおさんに對してもどうかせずにはゐられない筈である。今日の人間ならば、これ幸と小春を引きずり込んで、きよとんとしてゐるかも知れないが、恩を解し、恥を知り、

面目を重んずる治兵衛は女房に對しても生きてはゐられないのである。小春にしても亦さうである。一旦命よりも大事な治兵衛と別れることをおさんに契ひながら、裏へまはつて（おさんに對して）ぺてんをかけたやうな態度がとれるものではない。「そんなら小春は死にやるぞや」とおさんがいつてゐるのは、小春を眞人間と見ての言葉である。「世の人千萬人よりもおさん樣一人のさげしみが恥かしい」と、死に臨んでも小春がいつてゐるのは亦當然である。治兵衛も小春も、義理にもおさんに對してぼんやりしてはをれぬのである。愈〻身の始末をせねばならぬと感ずるにつれて、二人の愛情は一層の濃厚さを加へた。死にのぞんでの二人のおさんに對する義理の悩みがいよいよ加はると同時に、死によつて此悩みを免れ、義理の犧牲となり、かくの如くして愛情の飽滿を味ひ、理想の望をとげようとする事に、彼等の心が向くのは自然の勢であらう。『生玉心中』の嘉平次にしても、自分の弟の幾松が身を不具者にまでして、相續者たることを避けようとしてゐる一方に、許嫁のおきは亦嘉平次が戀人おさがと一緒になるやうにといつて、自らは却つて身を引かうとしてゐる。嘉平次とおさがとは卽ち義理の犧牲となり愛情に引かされて最後の道を選ぶのである。『冥途の飛脚』の忠兵衛にしても、既に他人の三百兩の封印を切つてしまつては、天下の正義の前に取るべき途は定まつてゐる、戀人梅川にしても、さうと知つては今更背を向けることは出來ない。『丹波與作』の與作にしても、三吉といふ子供を使つて盜みをさせ、而もそれが自分の子であると知つては、何といつても恥かしくて苦しくて、生きてゐることは出來ない。子に對する義理にも心中せうとして逃げ出すのは無理からぬ事である。與作故とあらば、動もすれば可哀相な父親のことも忘れようとする小萬が、與作と手を取り合つて、戀の道に走り出したのも當然であらう。『今宮心中』のおきさ次郎兵衛にしても、主家の大切な家質の手形を誤つて引きさいたとあつては、義理にも知らぬ顏は出來ぬ筈である。其處へ山兵衛といふ邪魔者が出るのである。彼等が生きてはゐられないと感じたのも已むを得ないことである。『宵庚申』の半兵衛にしても、決して女房を離縁するやうなことをしないと契つてゐたからには、よしその女房

が知らぬ間に姑によつて離縁されたとあつても、自ら其責任を背負ふのは當然のことである。半兵衞は卽ち女房の父親を前にして切腹しようとした。そして一旦は女房をつれて再び養家に歸つたが、どうしても、姑がもとの鞘に納めることを承知しないと見ると、姑に對して盡す丈けは盡しておいて、二人は見事に心中してしまつた。いふまでもなくこれはお千代の人生に對する悲觀と、お千代の父親及びお千代に對する半兵衞の同情と義理の遂行とに心中の原因があると見なければならぬ。

六、宗教的理想　これは近松の世話物と宗教との項に於て說いた所であるから、改めて詳述する必要はないが、以上のやうな色々の條件に常に隨伴する所の一つの理由であつたことは忘れてはならないと思ふ。當時耶蘇教が禁ぜられて、佛教は愈ゝ盛になつたのであるが、當時の佛教といふのは、必ずしも深い道を求めるとか、哲理をさがすといふやうな大きなものではなくして、只分り易い入り易い、信じ易いといふことから、來世を說く眞宗が最も廣く信ぜられ、解脫悟入とか往生安樂とかいふことを目的とするよりも、そこに到達する前に罪障の消滅を願ひ、輪廻を確信する所の小乘的色彩の豐富なものであつた。從つて現世の幸福と富の蓄積を希ひ、享樂生活の永續を望み、情感の飽滿を求むるの餘り、宗教はどこまでも迷信的な淺薄なものであつて、自己の願を充し望をとげん爲には、盛んに寺院に參詣したり祈願をこらしたりした。かうして佛教の小乘的信仰が人心を支配してゐる所へ、情感の解放によつての享樂生活が、動もすれば經濟的破綻によつて打碎かれ、戀愛至上主義の夢が破れ、色々の義理から壓迫を感ずることとなると、現實に於ける戀愛の果敢さを歎きつつ、新なる美しき理想の世界を未來に求めて、そこに解放された魂の爲に自由永遠なる戀愛美の殿堂を建設しようとすることは、せめてもの彼等の憧れであつた。當然の結果として、彼等の賴る處は未來を其立場とする宗教の世界であつた。かくて『重井筒』のお房は「互に生れ代つたら、本妻定めぬその先に、早う女夫になりませう」といつた。『萬年草』のお梅久米之介は「若い心の一向に、死んで來世で來世でと思ふ心に」かられて死の道に急ぐのである。『冥途

の飛脚』の忠兵衛にしても、他人の金の封印まで切つて八右衛門になげつけるのは、現實に死んで、未來の戀に生きようとする心が動いてゐることは爭はれない。彼は「やれ命生きようと思ふて此大事が成るものか、生きらるる丈けそはるる丈け高は死ぬると覺悟しや」といつてゐるのも、現實に對する執着はありながら、未來に於ける新なる生命と美とに憧れての叫びである。だから「兎角死に身と合點して我はそなたの回向せん、そなたは此忠兵衛の回向たのむ」といひ、最後に於ても、「身に罪あれば覺悟の上、殺さるるは是非もなく、御回向頼み奉る親の歎が目にかかり、未來のさはり之れ一つ」といつてゐるのである。『天の網島』の治兵衛も小春も、その道行に於て、「何か歎かん此世でこそ添はずとも今度の、今度のずつと今度の其先の世までも夫婦ぞや」といひ、更に重ねて「今度の今度のずんど今度の先の世までも女夫と契る此二人」といつて、くりかへして新なる光明の世の美と自由とを期待してゐるのである。作者はかうして佛教の理想によつて未來へと導くと同時に、罪あるものに對しては、更に博大なる理想をもつて、其死に對して安心を與へようとしてゐることは別に述べた通りである。それにつけても近松が『曾根崎心中』の結尾に於て、「誰が告ぐるとは曾根崎の森の下風音に聞こゑ、取傳へ、貴賤群集回向の種、未來成佛疑なき戀の手本となりにけり」と云ひ、又『天の網島』の終に於て、「直ぐに成佛得脱の誓の網島心中」などいつて、心中者も猶ほ成佛疑なきことを述べ、心中を讃美するが如き筆致を弄したことが、心中流行の一原因となつたと傳へられてゐるのは、幾分誇張であるにしても、多少の理由あることであり、憐むべき時代の落伍者等が之を利用して、幾分の安心を求めただらうことは全く否定出來ぬことであつたかも知れぬ。

七、個人の性質　成程元祿の頃に於ける心中は相當に澤山あつたやうである。けれどもそれは決して遊里に出入するとか、享樂生活に浮身をやつした凡ての上方人の最後の到着點ではなかつた。心中が多いとか、法令を以て禁ぜられるほど澤山あつたとかいつても、歡樂の追及に汲々たるものの總數に比べると、それは物の數でもな

かつた。して見ると心中に陥るものの間には、彼等が心中するに至る丈けの共通な理由でもありさうな氣がする。かういふ考へから近松の世話物を調べて見ると、心中し若しくはしようとした者の多數は、第一に性質が軟弱であるといふことが、大體に共通してゐるやうである。性質が軟弱であるといふことは、精神が薄弱であり、敏感であり、多情多恨であることを意味する。實際彼等の多くは、意志が弱くて多情であり熱情的であつたからには、僅かのことにも逆上したり、落膽したり、絶望したりして、强い人物であれば思ひ返して歩み直すべき場合にも、すぐにぐにやぐにやとなつて、ぺしやんこになつてしまつたのである。彼等は皆神經衰弱者であり意氣地なしである。『曾根崎心中』の德兵衞を見ると、「焦るる胸の平野屋に春を重ねし雛男」であり、更に「あのひがいすな小男」とある。雛人形のやうな好男子である上に、小さい弱々しい男であるからには、心中には實に誂へ向の人物である。『重井筒』の德兵衞にしても、井筒屋へ行つて、兄夫婦から、强ひて歸ることをとめられた時、奮然飛出してお房に遇ひに行くでもなく、ついどうすることも出來ないで、「溫かにして泊つたが、先づ此方の德兵衞」などと重い心に輕口などをいひながら、蒲團かぶつて泣く泣くとまるあたりは、如何にも弱い意志の所有者であることがありありと見られるのである。『卯月の紅葉』の主人公も亦かうした資格の立派にそなはつた男である。「唐物屋衆さへならぬ程に、ぞべぞべと着飾つて謡講の俳諧の」と出あるいて、茶屋へもちよこちよこと通ふ男であり、「氣の弱い生れつき」なのである。だから土藏の中へかくれたところを、やがて引きずり出された時、女房から云ひ譯をしろといはれても、「いや證據もない云ひ譯、見苦しげに何かせん、皆我々が不運なり、如何樣になるとても、親をも人をも恨みとは思ふまいぞ思やるな」といふのみである。意氣地のないこと齒がゆい程である。『冥途の飛脚』の忠兵衞は、其養母が、「のべ三折づつ入れて出て、何程鼻をかむやら、戻りには一枚も殘らぬ、身が達者なの若いのとて、あの樣に鼻かんでは、何處ぞで病も出ませう」と皮肉をいつてゐる所を見ると、身體は存外達者であるらしいが、「鬼とも組まん八右衞門」と比べては、如何にも血の氣の多い

男である、「情なや忠兵衞樣何故その樣に逆上らんす」と梅川がいつてゐるやうに、彼は逆上すると前後も分らなくなる短慮な人間である。「色の譯知り里知りて」と作者も言つてゐるやうに、華奢風流な小才子であり、意志の弱い、見え坊で、商家の若旦那としての此時代の典型である。

『天の網島』の治兵衞にしても、忠兵衞と殆んど選ぶ所のない、矢張商家の若旦那であり女好きのする好男子である。といつて何等思慮分別のある男でもなければ、感情の儘に女からあやつらるるままにふらりふらりと動くといふ薄志な男であるといふ以外に、これといふはつきりした性格のあらはれた男ではない。町家の若旦那といふのは、皆かうした弱々しい意志の、人間としては如何にもたよりない才子肌の男であつた。心中は主として此種の町人の間に行はれたのであつた。

八、運命の力　「近松と戀愛」の項にも說いた如く、戀愛の目的が靈肉の一致融合にあり、夫婦生活の實現にあるとすると、それがあくまで道義的であり、相互の獨占を意味し、そこには種族保存とか、家系中心主義とか、面目問題とか、樣々の義理や傳統の問題までがそれにからまつて來て、從つて甚しく運命的になつて來るのである。『博多小女郎浪枕』の小女郎は、毛剃の素性を何も知らず、惣七からそれを聞くに先だつて、毛剃に身請の金の借金を申込み、惣七を毛剃に紹介してしまつたが爲に、毛剃から仲間になれば小女郎を請出してやる、ならねば命を取るといはれると、「お爲にならぬ筋ならばいやと返事を云ひ切らしやんせ」といひながら、「こなさんに添はれねば生きてゐる小女郎ぢやない、女房にしなと、殺しなと、いやか應かが生死にの大事な返事でござんす」といふのである。二人の悲劇の根源は既に此時に芽を伸しかけてゐるのである。彼等の境遇が運命となつてやがて二人に働きかけるのである。『冥途の飛脚』の忠兵衞にしても、あれがもつと氣の大きい男であつたとすれば、他人の金の封印を切らなくとも立派に切りぬけられるのである。八右衞門が忠告がましい嘲笑をあびせかけたにしても、本當に强い男なら默つて此處を我慢するのである。それを我慢することの出來ない忠兵衞の短

氣な性格は此場合にあつては彼を死に急がせる運命となつて働くとも見ることが出來るのである。旣に妻を有する『天の網島』の治兵衛の如きが更に戀愛に陷つた時には、また運命の壓迫に惱まねばならぬ境遇に立つのが當然である。家を支へる上に於ても金がなくてはならぬ上に、戀の爲の費用は二重の壓力となつて迫り來るのみならず、戀人と妻とを如何に處分すべきかの問題が一層頭の混亂を起させるのである。妻と別れようとするには未練がある子供がある。それでは金さへあれば譯なく解決がつきさうでゐて、一方には戀の敵が身請を迫つて來てゐる。境遇は意志薄弱なる無分別な蕩兒を亡ぼすに充分な力である。治兵衛にあつては性格と境遇とは運命であつたのである。而も敵役は此場合に於ても運命の一面の力として可成に力強く働きかけるのである。かくて治兵衛の所謂、「そなたも殺し我も死ぬ、もとはと問へば分別のあのいたいけな貝殼に一杯もな」かつた事が二人の死の原因であるとは、近松がその道行に述べてゐる所である。せめて「いたいけな蜆貝に」一杯の分別あり思慮があつたらば、かうした悲劇は起らないですんだかも知れないのである。無知無分別、それは彼等の死を招く運命でもあつたのである。その他『曾根崎心中』のお初德兵衛にしても、『心中重井筒』のお房德兵衛にしても、『心中萬年草』のお梅久米之助にしても、『二枚繪草紙』のお島市郎右衛門にしても、『今宮心中』の二郎兵衛おきさにしても、『生玉心中』のおさが嘉平次にしても、凡てが境遇か性格か、かうした運命の力の犧牲でないものはないのである。

九、結婚制度の破綻　これは或は第三の家長制度の破綻の項に含められぬこともないが、別に數へあげても差支へないやうに思はれるものである。元來德川時代に於ける結婚は、決して自由結婚ではなかつた。徹頭徹尾强制結婚であつた。情感の解放は極度にまで行はれたとしても、表向きでは戀愛さへも決して自由ではなかつた。まして、自由に相愛するものが、意の如く結婚することは一般に許されない所であつた。相方の親や兄姉どもが決めてから、强ひて結婚させられるのであつた。見合すらも行はれ出したのは隨分後のことであつた。さうして

强制的に結ばれるものの間には、所謂無垢な戀愛といふものは當然見られることはなかつた。ひよつこりと結び合はされ、而も多くの場合に政略的である結婚に於て、若き夫婦が感情に於て性質に於て趣味に於て、相反したものであることは珍らしいことではなかつた。ところが一面に於ては若き男性に對しては、望むが儘な自由な戀を樂み得る遊女といふ對象が非常に發達してゐた。多額の費用を要する高級な遊女に向つて戀と肉を求めることは、一般町人どもの自由になし得る所でなかつたにしても、僅に銀四匁ばかりの遊興費を要するに過ぎない下級の遊女ならば彼等は相手となし得る自由をもつてゐた。一回の媚を求めるに四匁位の銀で足るとすれば、毎夜のやうに通ひつめたところで、一年に二十四五兩もあれば彼等の戀と肉とを求むる費用は足りたであらうからである。かくして『天の網島』の治兵衛も『重井筒』の德兵衛も、望むが儘の戀を女房の外に求めたのである。『曾根崎心中』の德兵衛も、『生玉心中』の嘉平次も、好まない許婚の外に、戀愛の相手を求めたのである。處が自由戀愛は到底許されない所である。まして妻ある身にして、更に戀を戀することは一層許されないことである。許されないことであればあるほど、愛慾は愈ゝ肉迫して來るのである。精神薄弱者が絶望の惱みに自己破滅を企てたのは已むを得ないことである。かくして戀愛なき强制結婚は、情感の解放と戀愛の要求によつて、自ら破綻を招くの已むなきに至つたのである。此見解から見ると、共に夫婦心中である『卯月の紅葉』と『心中宵庚申』とはまさに破格の心中といふべきである。

この他種々の原因を數へ上げることが出來るかも知らぬが、近松の世話物を通して見た心中の主要な原因と見るべきものは、大體以上の如くである。要するに意志の弱い町人が、色々な經濟的社會的家庭的壓迫に打ちまかされ、現實に對する希望や幻影を破壞されると、始めて戀愛至上主義に立つて、いつまでも情感の飽滿に陶醉することの不可能なるを知るに至り、理想的第三帝國を未來に求め、其處に美しく自由なる世界の存在を憧憬しつつ、相對死によつて人生を逃避するのであつて、これが模倣はやがて流行を招いたものでなければならぬ。

近松の信仰と理想

個人を救ふ力　近松の時代は社會の勢力が最も勢威を逞うした時代であつた。因襲とか道德とか法律とかいふやうな樣々の社會的規範卽ち一口にいへば義理が非常に共力を揮うてゐる時代であつたことは旣に度々述べた。個人が未だ理智に目覺めず、人間が自己を發見するに至らず、從つて個人の價値といふものがまだ認められたかつた時代に於ては、かうした環境の力が自ら强烈であつて、それがやがて個人に對して、動もすれば盲目的の犧牲生活を要求したのは已むを得ないことである。けれども此時代及び共以後に於ても、理智の覺醒はまだ起らなかつたにしても、情感の解放は殆んど極端な程度にまで進められてゐたからには、それがさまざまの社會的規範と衝突し、道德とか因襲などと相容れないといふ場合が、盛んに起つて來たのはまた自然の勢であらう。素より社會と個人とが對立した場合に於て、個人が社會の敵でないことはいふまでもないが、此場合に於て脆くも打ちやぶらるる個人を救ふものが、嚴正なる理智の力でないとすれば、强烈なる愛情の力でなければならない。かくして何等の反抗もなくして、徒らに社會の犧牲となり忍從の苦を味はなければならない個人の、あはれむべき境遇に對してそそがれたものは愛情であつた。所謂人情であつた。夫婦の愛、父母の愛、兄弟姉妹の愛、朋友の愛を始めとして、仁俠の情などをもその中に數へることが出來るのである。

多くの批評家はいつた。社會の力に對し、義理の暴威に對抗して脆くも碎ける個人の力に同情して、近松は之を和げ之を慰むるに人情をもつてした、かくして近松は共世話物に於て、義理と人情の葛藤を描いたのであると。

成るほど近松が義理と人情の葛藤を描いたことに於ては何等異論をさしはさむ餘地はないが、さまざまな社會的規範や義理の前にひざまづく個人に同情するのは、其實個人の周圍である。父母とか兄弟とか朋友とか家來とかである。近松も勿論彼等と共に泣き、彼等に同情して、冷酷なる義理の暴威に泣くものを力限りに救はうとしたのであつた。けれども彼は、此等のあはれなるものと共に、幾ら泣いても泣き切れないことを見たのであつた。そして此等の人々の爲に、所謂同情の愛を以て共に泣くといふことが、結局眞に此等の人々を救ひ得る道でもなければ、又眞に慰め得る方法でもないことを見た近松は、自然の勢として他の方法を選ぶの外はなかつた。といつて、近松もまた時代の子であつたからには、殘念ながら此等のあはれなる犧牲者に向つて、理智に目覺めて因襲を破壞せよ、偶像を打破して、進むべき正しき道に向つて猛進せよと絕叫することは出來なかつた。義理の力に對抗して勇ましく猛進し、理性の力によつて之を蹂躙せよといつて怒號することは出來なかつた。情感の解放はあつても、まだ理智の解放はなかつた元祿時代の人近松は、不幸にして西歐のレナイサンスの後に生れたイブセンではなかつた。

けれども彼は一面に於て非常に博學の人であつた。彼は古今の典籍に通じ、國文學の粹は勿論、漢文學にも佛典にも通じ、殊に佛敎に關しては彼は驚くべき學識をもつてゐたのである。試に彼が其作物中に引用した佛敎上の詞章から推して見ても、彼が目を通したと思はれる經文の數は少くも七八十種以上の多きに上つてゐるといはれてゐる。近松は又當代隨一の眞言の名僧淨嚴和尙との間に、密接な交通があつたといひ、運敞蓮體などの名僧から敎へを受けた事も少くないといはれてゐる。尤も此等名僧との交通については、未だ明確なる證據はあげられてゐないにしても、近松が若し此等の人々から敎へを受ける所なかつたとしたらば、愈〻以て其佛敎に通ずること如何ばかり深かつたかが分らぬ位だといふことも出來るかも知れぬのである。或は近松の佛敎學問は眞に之に精通せるにあらずして、多くは只の耳學問に過ぎないといふものがあるが、よし單なる耳學問であつたにして

も、決して指先や口先の出鱈目に過ぎないものとのみ斷ずることは出來ないのである。

近松の宗教心を疑ふ者　斯くの如く近松が佛教の經典に通じてゐたとするならば、彼の信仰や理想が自ら佛教の影響を受ける事少くなかつたことは、當然否むことの出來ぬことではなからうか。或は人によると、彼の佛教上の信仰や理想は只單なる借りものであつて、決して其體驗に出でたものでないから、深く重きを置くに足らぬ。彼が眞に佛教上の教理に通じ、深い信仰をもつてゐたとするならば、世話物の終局などが、もつともつと深味をもつて描かれてゐなければならぬ。あのやうなあつさりした態度で片づけられてゐる所を以て見ると、近松は只便宜の手段として、當時一般信仰界に勢力のあつた佛教思想をかりて來たに過ぎぬといふものがある。成程之は如何にも一理あるが如くであるが、描くことに深みがあるとかないとかいふことは、必ずしもそれが深い信仰をもつてゐるかゐないかといふ證據にはならぬものではなからうか。深い信仰をもち大きな理想をもつてゐても、よくそれを描き出し得ない場合もあり、之を描き出さうとすることに重點を置かない場合もありはせぬだらうか。殊に彼が使用してゐる八九十種の經典からの詞章の如きは、淨瑠璃に筆をとり出してから後、いざといふ時に、容易にさぐり出せるものではないのである。巧に而も自分の藥籠中のものとして使用するといふには、豫め相當に之に通じてゐないでは出來ぬことである。之を容易に用ひ得る程度になつてゐるとすると、其思想によつて平生から知らず識らず感化を受けてゐるべきは自然の勢ではなからうか。此理由からしても、近松は其根柢に於て佛教の感化を受けてゐることが甚だ少くなく、更に一歩を進めて、彼の信仰そのものは、要するに佛教から出たものであり、彼は此信仰の下に佛教主義的理想に立脚して、常に其藝術を創作したのであると私は信ずるのである。云ひかへれば近松は淨瑠璃を創作するに方つて、あはれなる人生の破産者を眞に慰藉し救濟するの方法として、宗教の力をかり、佛教主義的理想を以てしようとしたのであつたと思ふ。

佛教主義的理想　近松は先づ佛教の說くが如くに、人生をもつて夢幻の如く泡影の如しと見、「人間の一生如

露亦如電」となし、此世は假りの世であり、迷の世であり、「夢の假りの宿り」であり、穢土であり、假りの宿りの穢土に見る一切の現象皆眞實にあらず、有るが儘の世界を脱し、一切の執着を捨て去つてこそ、始めて實在の世界眞理の本體に到達すべしとして、「未來こそは大事なれ」と云つてゐるのである。是に於てか『卯月の潤色』のお龜の靈をしては與兵衛に向つて、「愛着戀慕の迷の焰、緣に引かれて石の火の身を焦す淺ましや」と叫ばしめ、人間の愛着も戀慕もつまりは忌はしい迷妄に過ぎないことを說いてをり、『五十年忌歌念佛』の清十郎が磔刑に處せられて死なんとするに方つては、群集に向つて、「人々の回向を受け佛の御國に至らんと思へば思へば此世の絆はふつつと思ひ切つたぞや」と叫びながら、更にお夏を思ひ出して、「ああ思ひ切つても切られぬはいとし可愛いの只一人、よしこれも夢の戯れ、頓證菩提、南無阿彌陀佛」といはしめ、愛着の念も結局夢の戯れであるとしてゐる。又かの『夕霧阿波鳴渡』の夕霧が死なんとするに際して、その髮を切らんとする伊左衛門をしては、「おお髮飾は假の戯れ、佛の三十二相とは新木造りの卒塔婆をいふ。只今某が切る髮は阿字の一刀、彌陀の利劍を以て、煩惱の絆と觀念せよ」といはしめ、現實の姿を假りの戯れとなし、かうした一切の煩惱の絆を斷つことによつて、人間は一生造惡の娑婆世界を脱離し、やがて九品の上刹に到り得るとしてゐるのである。

　されば近松にあつては現實に生きることは僞りの夢を見てゐる事であり、未來の世界である極樂淨土に到ることは眞に生きることであり、理想の生活をすることであるのである。從つて夢の夢なる現實を去り、迷妄の世を見すてることとは、彼の世話物の殆んど有ゆる人物の勇ましげに敢てする所であつて、今一歩をふみこたへさへすれば、必ずしも生きられぬことはないと思はれるやうな時に方りても、思ひ切つて死を決心して、斷じて未練がましくも生きようとすることがないのである。强ひて生きようとするよりも、潔ぎよく穢土を脱離しようとするやうな傾向が多分にあるのである。痛ましくも死線に驅り立てられる事があり、其際一度の辯解をすれば、局面は見事に轉廻しさうに思はれるやうなことがあつても、決して辯解などしようとはせぬのである。そしてさつさ

と死の世界へといそぐやうな態度をとるのである。『曾根崎心中』の德兵衛にしても、友達の九平次に貸した大切な金が返らぬ處へ、戀人のお初に添はれないで、主人の女房の姪と添ふべく强ひられるといふ丈けでは、どうも直ぐに死なねばならぬとは思へないやうである。現に金の事では叔父である主人が、德兵衛の顏を立ててやりたいといつて懷中して來てゐるのである。それに德兵衛は、九平次からたばかられたとあつては、直ぐに、「でんどへ出ても俺が負け」とあきらめて、自分の「正直の心の底の涼しさは、二日を過さず大阪中へ申譯はして見せう」といつて死を決心するのである。而も、「大阪に置かれまい時には如何して逢はれうぞ」といつて德兵衛が泣くのを見ると、お初は「心慥に思召せ、大阪を堰かれさんしても、盜み家燒の身ではなし、如何してなりと置く分は、私が心にあることとなり」といつてゐるものの、さらに、「逢ふに逢はれぬその時は此世ばかりの約束か、左樣したためしの無いではなし、死ぬるをたかの死出の山三途の川は堰く人もせかるる人もあるまい」と氣强く勇んで死を決心し、やがて「又どうで德樣一緒に死ぬる私も一緒に死ぬるぞやいの」と九平次の前で公言してゐるのである。

『二枚繪草紙』の市郎右衞門にしても、よし死ぬるなら死ぬにして、報恩講の金を盜んだといふ、無實の罪にて養父から勘當される前に、一旦辯解丈けはしたらよささうなものであるに、決してそれを辯解しないで、「覺えなき事ながら云譯もなきしだらと成」つて直ちに諦めてしまひ、却つて養父に對して恩を報いないで果つることを歎き、「產みの親は見ず知らず、養親には不幸をなし、此市郎右衞門めは親の罰が當つたり、切めて心の念願にて死して再び親子と生れ今の御恩を報じた」いといひ、死の道へと徒らに急ぎ行く觀があるのである。彼の戀人お島にしても、親兄弟の爲に身を苦海に沈めてゐるといふ以外には、死なねばならぬ深い理由はないやうである。彼女は、「命に替るものはない、それを捨てて身を果すは、いふにいはれぬ詰つた事」があるからだといつてゐるが、それは明かに說明されてはゐないのである。そして一寸した風の吹き廻しでは、「死なで止みなん

二つの命」でありながら、定まる業として死の途に急ぎゆくのである。

『昔暦』の茂兵衞にしても、密に主人の印判を盗用して、而もそれが主人の妻おさんの爲に計つたことでありながら、それを問責された時に、言譯を求められても一言も辯解しないのである。それが原因となつて、話はそれからそれと面白く展開して行きはするものの、そこにおさん茂兵衞の窮境に立つ原因があるやうに仕組れてゐるのは注目すべきことではなからうか。やがてその下卷に於て、此二人が捕縛された時にも、「もとのおこりは主人の勘氣、主人に手向ふ同然と思ひ手向ひ仕らぬ、此女中に付き申譯あれどもそれもいらぬもの、不義ならば不義にして、さあ尋常にくくれ」といつて、矢張おさん茂兵衞は相當辯解すべき理由のあることをほのめかしてゐながら、遂に何事もいはないで縛につき、徒らに罪に問はれるのである。

『卯月の紅葉』の與兵衞にしても、讓狀の問題で一旦失敗した後、更に誤つて藏の中に閉ぢ込められ、泥棒と誤認されたことに對して、お龜が辯解せよとすすめても、「いや證據もない云譯、見苦げに何かせん、皆我々が不運なり、如何樣になるとても、親をも人をも恨みとは思ふまい思やるな」と、一言いうたばかりにて、誰がものいうても返事をしないで、一歩一歩悲劇の淵へ進んでゆくのである。

『生玉心中』の嘉平次も丁度『曾根崎心中』の德兵衞と同樣な境遇にある人物である。戀人おさがと分れて、養女のおきはと一緒にならねばならぬといふことと、折角父から惠まれた金を長作に盜み去られたといふ丈けでは、どうも死ぬべき理由としては、力が弱過ぎるやうに思はれる。それに心中の間際に於て、金ならば賴みさへあれば、家財賣つても救つてやつたものをとおさがの主人がいつてゐるのを、二人は明かに聞いてゐるのである。それに德兵衞にしても嘉平次にしても、どうしても生きる心であつたとすれば、江戸つ子がやつたやうな駈落といふ方法も、やれなかつた筈はないのである。かうして近松の悲劇の人物は、殆んど生に對する執着をもたないで、佛教的人生觀を其儘實現せんとするものの如き觀があるのである。

佛教的因果觀　宗教的信仰に於て佛教の教義を一歩も出でなかつた近松はまた佛教の因果說をもその儘取り入れたのである。佛教に於ては吾々の一切所行は皆それが後代に果を殘し、やがての因をなし、因果は應報するのである、今日吾等の眼前に現はれつゝある一切の果は皆前世に於ける吾等の所行が生む所である、此等の果を生み出す一切所行の因卽ち業は吾等が生れる時に定まつてをり、此娑婆に於ける定業の極りは卽ち死であるといふのである。近松は卽ち『傾城懸物揃』の終に於て、「善因は善果となり、惡因は惡の果をひけり……」といひ、又此意味を『萬年草』の下の卷の首に於て、「幻や定業の限りとは如何に如何なる娑婆やらん」の一句に簡單に表はしてゐるのであるが、其定業は結局免るべからざる人間の運命であるとするならば、吾々は如何ともすべからざる因果として諦める外はないことを小乘敎的に到る處に說いてゐるのである。『刃は氷の朔日』の小かんの伯母は、自分の一家の零落を救はんが爲に、姪をして身を賣らしめたことを歎いて、やがて、「遙々上つた乳兄弟、よからぬことを聞かするも、皆伯母が身の因果、世の中の浮沈、子を賣る親は多けれど姪を賣る伯母は我ばかり恨めしの娑婆の境涯や」といつてゐるのであるが、近松は姪を此處に至らしめた伯母の無智と無能と無慈悲とを笑ふといふよりも、むしろ悲しむべき浮き世の因果が、彼女をして此處に至らしめた事に同情し、却つて伯母をして自らの淺ましさを諦める外はないことを泣かしめてゐるのである。かくして『昔曆』のおさんは茂兵衛との誤つた姦通の後に於ても母に對して、「二人に不義のあやまりは微塵ほどもなけれどもほんの因果のまはり合ひ」といつて諦め、茂兵衛に對しても亦、「それは互の因果づく」といつて身の成り行きを諦める外はなく、之に對して茂兵衛も亦、「こはおろかなるおさん樣、火に入り水に入ることもさだむ因果と諦めて、せめて未來の黑日をのがれ、二季の彼岸に至らんと念じ給へや南無阿彌陀」といふのみである。『波鼓』のお種も亦酒といふ魔の力に驅られて不義を犯したことも、「前世の業の毒の酒」の然らしめたものとして諦むるの外ないのであるが、『丹波與作』の小萬がいつてゐるが如く、「因果人とも業人ともようもようも罪業を重ねたは二人が身、

死なうといふ氣のついたこそまだも冥加に叶ふたれ、何のかのと暫時でも此世に居る程罪重し」と悟つてしまふと、哀れにもはかない中にも、そこに自ら一種の光明ある世界が生れて來るやうである。『宵庚申』の半兵衛にしても、いくらお千代が養母から嫌はれてゐるからとて、必ずしもそれを離縁して心中せねばならぬといふことは今日からは考へられない。養母に對しては孝を盡し、お千代の父親に對しては面目を立てようとし、妻に對しては愛と義理とを全うせんとするといつたとて、あの際一層、半兵衛がお千代と共に養家を去る方が、眞の意味に於て、養母に對して、もつと不孝の罪を犯したことになつただらうとは考へられない。未だ個人の價が認められず、人間が自我に目覺めなかつた時代には、ああするのが仕方のない行き道であつたといへばそれまでだが、二人が八百屋を立去つたとしたら、お千代の父親はどうしたであらう。養父母はどうしたであらう。少くも二人が心中するよりか、その方がずつと不孝の罪を輕め得たではなからうか。又實際に於てそれが却つて凡てを眞に生かす路ではなかつたらうか。而も作者は此二人をして遂に生に徹せしめずして死に急がしめてゐるのである。思想的に見て殘念至極ではあるが、結局かうなるのが因果である、業である、お千代半兵衛は前世からの約束により、定まれる業によつてかうなつたのだ。それが二人の因緣であると作者が見てゐるが故に、かうした結末に急がしめてゐるのである。だからこそお千代の父親をしては、彼女が「三度はおろか百度千度、去られても、去らるるに定りし、前世の約束とあきらむれば、悔みもせぬ憎ふもない」と叫ばしめ、半兵衛をしては、「女夫連れで此家を去ると思へばよいわいの」といはしめ、夫婦は「手に手を取つて此世を去る輪廻を去る迷を去る」のであるが、「此世の心懸りは微塵もない」のである。

『重帷子』のおさゐと權三にしても、眞に二人が愛し合つた上の不義であるならば、おさゐをして、「思はぬ難に名を流し、命を果すお前もいとしいはいとしいが、三人の子をなした二十年の馴染には私や換へぬぞや」などと叫ばしめるのが無意義である。それを單に夫に對するおさゐの未練とか惚氣とのみ見ることは出來ない。そ

してそれほどまでにおさゐが夫を思つてゐるのであらば、そしておさゐ權三が言つてゐるが如く、其心が潔白であるならば、何故に二人は死をかけても、先づその潔白を表明せんとはしないのであらう。伴之丞がどの様な惡計をめぐらさうと、二人は泰然として時の至るをまつたらどうであらうか。すぐにもおさゐをして、「ええ是非もない。最早二人は死んでも生きても廢つた身、……とても死ぬべき命なり、只今二人が間男といふ不義者に成り極めて、市之進殿に討たれて男の一分立てさせて進ぜて下されたら……」などと面白いことを云はせる必要はどこにあつたのであらうか。これを以て單に作者が、道徳に對して辯護しながら、一方で芝居心からふざけてゐるのだとは私には思はれない。又おさゐの心が道義的には良人を思ひ、人間的には自棄になつてゐるが爲だとも思はれない。やはり、かうした妙なめぐり合せになるのが緣である、因果であるとなして、作者がおさゐと權三とをして、早く人生を諦めしめたが爲に、あんな取扱ひをしたのであらうと思ふ。

　時代物に於ても、かうした因果話はのべつに出て來るのであつて、『殘靜胎内捃』の第三段を見ても、大津次郎は「なう世の中の桃の種は桃となり梅の種は梅となる、善惡の報程悲しき物は候はず、連添ふ女は京の者、十餘年馴染みし中、子は三度まで悅びしが、一人も育たず、初聲あげず産屋の水の泡となる」といつてゐるが如き不便の身ながら、女房が丁度産月であるを幸ひ腹の子を引出して、今生れた靜御前の子を助けんとするのであるが、さて女房の腹を割かんとすると、さすがに消入る心地にて、「淺ましや不便やな、よしなき夫に緣を組み身の作りし惡業を嫁の身に引受くる我は我女房の胎内を切割きて生れぬ子を引出す、……此匕首も生る子の守刀と心ざし、然も此頃するすると研ぎ立てしは何事ぞ、ようもようも是程に因業の算用合ひけるか」といつて歎くのである。又『嵯峨天皇甘露雨』には色々な因果物語が織込まれ、或は猪甘（ゐかひ）の連（むらじ）の第四百九十七生の魂が仲成の死體に移り入つて蘇生して、大惡人となり、五百生轉生の因果によつて、あとの三生の間に惡業をさらしつづけて、やつと五百生の罪滅しをしたり、或は死んだ仲成の魂が土民又二郎の飼牛の腹にやどつたり、さすがに宗教

劇としての様々な因果應報の姿が見せられるのである。斯の種の思想は近松の作品を通じて到る處に見ることが出來るのである。

佛教未來觀による救濟　斯ういふ風に見て來る時に、人生は如何にも絶望的のものであり、如何にも淋しく悲觀する外ないものの如くである。吾々は之をどうすることも出來ないのであらうか。永遠に淋しさに泣き、痛ましく諦める外はないであらうか。之に對して光明を投げかけるのが佛教の未來觀である。現實は因果應報の世界であり、惱みと苦みと淋しさの世界であり、迷ひと僞りの姿であり朝露の如きものである。けれども來るべき世界には一切の惱みと苦みの拭去られた淨土がある。極樂がある。吾々が有ゆる迷妄を逃れ去り妄執を脱した時に、からりと晴れ渡つた理想の世界があり天國がありユートピアがある。其處には永遠の生活があり、本質的な眞實な世界がある。佛教の此教理の上に立つて、近松が筆を執つたのが、主として彼の前半生に作られた所謂宗教宣傳曲である。弘法大師の高德乃至いろは假名の功德を說く『いろは物語』、文覺上人を題材にして五戒を說く『一心五戒魂』、弘法大師の功德を主材とする『嵯峨天皇甘露雨』、因果物語を題材とする『加古教信七墓廻』、聖德太子の奇蹟を材料とする『聖德太子繪傳記』、釋迦傳を材とする『釋迦如來誕生會』、法華禮讃物語である『花洛受法記』、淨土宗讃美曲『大原問答青葉笛』其他『大覺僧正御傳記』『用明天皇職人鑑』等皆此中に數ふべきものである。此外『三世相』の內容も三世にわたる因果應報であり、『津國女夫池』の兄妹の戀も「過去の因果」であり、かうした思想は隨所に見ることが出來るのであるが、近松が此未來觀を取入れて最も光彩を放つてゐるのは世話物殊に心中物である。現實に惱み苦んで遂に救はれなかつた果に、未來の世界へと勇ましげに突進して行かうとする憐なる弱者どもに對して、近松は滿腔の同情を表し、共に淚をすすりながら彼等の頭を撫でつつ、氣の毒な彼等は現實の社會からは救はれなかつたが、未來に於ては一視同仁の佛から救濟される。未來の世界は惱みと苦みのない世界である。喜びと平和と光明との理想の世界である。彼等も亦其處に立派に再生成佛疑

ないと說いて、やさしい慰藉の言葉をかけるのである。それが宛がら心中を讃美するやうに見えるのである。

近松の心中物を以て徒らに心中讃美劇と見るのは近松を眞に解せざるものの言である。彼は心中物に於て憐むべき弱者を救濟してゐるのである。『曾根崎心中』にて、「後の世も猶しも一つ蓮」を信じて心中せるお初德兵衞に對して、「貴賤群集の回向の種未來成佛疑なき戀の手本となりにけり」といつてゐるのは、現世に於てこそ氣の毒な哀れな二人であつたが、未來に於ては彼等も猶救濟されて立派に成佛すべきこと疑なきを保證し、萬腔の慈悲心を之にそそぎかけて回向し慰藉してゐるのである。又『長町女腹切』の最後に於ても同樣に、「はかなき命南無阿彌陀、南無阿彌陀佛疑なき西方極樂淨瑠璃に語りて……」といつてあはれむべき運命の主人公等が、彌陀佛の慈悲を受けて西方淨土に於て確に成佛すると淨瑠璃に語られるのだと述べてゐる。『薩摩歌』の源五兵衞も三五兵衞に對して、「御夫婦の御禮は來世で」といつてをり、『重井筒』のお房も、「互に生れ變つたら本妻定めぬその先に早ふ女夫になりませう」といひ、それに對して德兵衞は、「一つ蓮華」を叫び、『二枚繪草紙』の市郎右衞門も、「死して再び親子と生れ今の御恩を報じたい」といひ、『卯月の紅葉』の與兵衞はお龜に對して、「ああ愚かや愚痴や淺ましや永き來世が有るぞかし」といひ、『萬年草』のお梅と久米之介とは、「若い心の一向に死んで來世で來世でと思ふ心」の爲に勇んで女人堂に上り、「片時も娑婆に居る内は見るも聞くも皆罪障」となし、此罪障をのがれ迷妄を脫して五障の雲永遠に晴れて光明輝き渡る淨土へと急ぐのである。『冥途の飛脚』の梅川が、「何故に命が惜しいぞ、二人死ぬれば本望、今とても易いこと、分別すへて下んせ、なう」ときつぱりといつてゐるのは、やつぱり未來の世を信じて其所に美はしい理想の生活を期待する所があるからで、「生きらるる丈け添はるるだけ、高は死ぬると覺悟しや」と忠兵衞がいふと、「ああさうぢや生きらるる丈け此世で添はう」と梅川も之に相槌を打ち、更に忠兵衞が「はて斯る惡事を仕出して、いかな守の力にも此科が遁れうか、兎角死に身と合點して、我はそなたの回向を賴む」といひ、最後に捕縛さ

れるに際しても、一身に罪あれば覺悟の上殺さるるも是非もなし、御回向頼み奉る。親の歎きが日にかかり未來の障りこれ一つ、面を包んで下され」と繰返してゐるのは、明かに未來成佛を期待しつつあることを示して餘りあることと思ふ。

『生玉心中』の嘉平次とおさがとが家出の後に道行をなしながら、「西を後ろに歩み行く、極樂淨土に背くとも利劍即是と聞く時は、死する刄も彌陀の緣、南無阿彌陀佛の聲細く心細さや來世までかう手を引いて行く事か」といつてゐるのも、明かに來世を眼の前に念願しながら進み行く折の思ひを述べてゐるのである。更に嘉平次が、「臨終の一念は無量劫を引くといふ、何も心に懸らぬか」と尋ねたに對して、おさがきつぱりと、「思ひ合ふたこなさんと、一所に死ぬる私じやもの、浮世の本望遂げたれば思ふことも惱むことも露程もないわいな」といつてるのは、一緒に死んで理想の世界に再生し得る事を信じての滿足でなくて何であらう。彼女の喜びは實に戀人と共に手を引合うて淨土に行ける喜びであり、並びなき道連れを得た滿足であるのである。「二世まで夫婦抱へ帶、契りは先の世先の世までも重ぬる床の」期待が其胸に漲つてゐるからである。『小女郎浪枕』の惣七も其死に臨んで、「此世で逢ふは今計り、來世もかはらぬ女夫ぞや」といひ、『天の網島』の治兵衞も亦、「我も小春も二人連……何か歎かん此世でこそは添はずとも未來はいふに及ばず、今度の今度のづつと今度の其先の世までも夫婦じや、一つ蓮の賴みには」と云ひ、又直ちに繰返して、「今度の今度のずんど今度の先の世迄も夫婦と契る此二人」といつて、「五生七生朽せぬ夫婦の魂」を信じてゐるのである。治兵衞の、「西へ西へと行く月を如來と拜み目を放さず只西方を忘りやるな」の一言の奥にも、彼が如何に淨土を信じ來るべき新なる世界への再生を賴みにしてゐたかを知ることが出來るのである。だからこそ近松は『天の網島』の最後に於て、「直に成佛得脫の誓の網島心中」の語を用ひて、彼等のあはれなる死を弔うてゐるのである。

『五十年忌歌念佛』の終に於ても、「妄執も晴れつつ清き清十郎臨終顏も菩薩の數、廿五歳の命は消えて浮名

は今に殘りける。お夏も共に取り付くを宥め伴ひ、其夏衣墨に染め、年忌々々の手向草、花の帽子に修行の笠、笠がよく似た阿彌陀笠彌陀の御國に生れける」と述べて、定からぬ世の因果に泣く氣の毒な人々を理想の國、定き國に再生せしめてゐるのである。

又『油地獄』の終に近く、お吉の爲に法華經の、「變生男子の願を立て、女人成佛誓ひたり」の句を引いて慰め、更に逮夜の同行の一人をして、「此世こそ劍難の苦はあるとも未來は諸の業苦を除き、本願往生疑はよも有るまじ」といつて、彼女の夫七左衞門を慰めてゐる。更に『宵庚申』の半兵衞のいつてゐるが如く、彼等が死の床に敷く毛氈も亦、單なる毛氈ではなくして、「二人が一所に法の花、紅の蓮と觀ずれば、一蓮托生賴有る」のである。そして彼等の死も亦、「未來で添ふ」までの暫しの別れであるのである。殆んど大抵の作品殊に心中物の多くに於ける人物は、皆かうして未來を信じ、成佛を確信して、業苦と因果の世を去つて、永遠に和平にして眞實なる極樂淨土に再生せしめられようとしてゐるのである。

かくして義理の犧牲となり因果に泣き、遂に諦めて理想の世界に急ぎゆく氣の毒な人々に對して近松のそそぎかけた慈悲愛憐の情が、如何に多大の安心と慰めとを與へたかは、その後に於て心中の追隨者が可成に殖えて來たといふ巷說によつても知られるのである。勿論幾ら心中が增加したといつても、要するに生命に係はる一大事である。徒に興味や道樂で心中が行へるものではない。されば流行とか模倣とかいふことが多少あつたことは爭はれないにしても、やるせない悲みと因果とをかこつ一面に於て、其根柢に、彼等が來世を信じ成佛を信じ、よりよき理想の世界に於ける一蓮托生を信じたからである事は、佛教の教理の旣に可成に力強くしみこんでゐた當時に於て、恐らく疑ふ餘地はなからう。よし實際はさうでなかつたにしても、近松の人物は皆さうした信念の下に死を選んで行つたのである。

手段は唱名念佛　けれども人間が成佛し極樂に再生するに至るまでの手段としては、近松も矢張唱名念佛と安

執の脫離とをすすめてゐるのであつて、それはやがて發心出家を意味し、そこに諦があり悟があり、かくて煩惱菩提、卽身卽佛にして、それは「衆生佛の隔なく、一體不二」としてゐるのであつて、此等の思想は、『本朝用文章』、『忠臣身替物語』、『大覺僧正御傳記』、『當麻中將姬』、等の時代物に於て殊に强調されてゐるのである。又彼の『油地獄』にも說かれた女人成佛の思想は、云ふまでもなく男性中心文明の思想から割り出されたものであつて、近松は之を到る處に取入れ、「南妙法蓮華經の外に成佛する法はなし、殊に女人は罪業深く、三世の諸佛に憎まれ華嚴經に、女人は地獄の使、能く佛の種子を斷ち、外面似菩薩內心夜叉の如しと說かれたり、にぜん經には……只妙の一字を聞き龍女忽成佛す、……法花經をはなれ女人の成佛思ひもよらず」（花洛受法記）とか、或は、「妙法蓮花の功力により變成男子疑ひなし」（大覺僧正御傳記）とか、或は、「生をかへても女の身は天に至ることかなはず、變成男子の法力にて、男の現果を得させたばせ給へとよ、あらけしからずや變成男子は成佛の法……」など述べてゐるが、結局成佛に男女の差別なく無差別平等であることを說いてゐるのである。

人類愛的大慈悲　近松が現實を以て如夢幻泡影の假りの世となし、別に眞實の世界を認め、本質的な永遠の世界を憧憬する佛教の信條に立脚してゐるとすれば、彼が凡ての人間を「性は善なる」ものとなし、彼等は我執の爲、迷妄の爲にさまざまの罪業を重ね、あさましき業因の種を蒔きこそすれ、やがては其本性に立ちかへるはいふまでもなく、死にのぞんでは自ら悔いて成佛を願ふのであつて、彼等の强惡非道の罪は惡むべきも、業因の子としては、また已むを得ず、人としては誠に憐むべく、餘りに憎むべからざるものとして、あくまで寬容博大なる人類愛の立場から、慈悲救濟の態度に出でようとしてゐるのは蓋し穩當なことであらう。

『曾根崎心中』の德兵衛を死地に陷れ、果ては自らも屁古垂れてしまふ九平次といひ、『長町女腹切』の貪婪飽くなきお花が養父といひ、『さつま歌』のおまんの繼母や、『卯月の紅葉』のお今といひ、皆それほどの極惡人とは思ふことが出來ない。『宵庚申』の半兵衛の養母の如きは、半兵衛をして妻のお千代を離緣せしむべく、

とぎすました庖丁で威すあたりから見ても、むしろ皮肉な滑稽味さへもつてゐるが如くに考へられる。『二枚繪草紙』の善次郎も、『歌念佛』の勘十郎も、『生玉心中』の長作も、皆一寸した不德漢であつて、他人の虚をついて甘い汁を吸はうといふ程度の小人に過ぎない。だからすぐ懺悔をするか自らも陷穽に陷つたりするのである。その他『丹波與作』のひぬかの八藏にしても、『昔暦』の助右衞門や、『波鼓』の床右衞門や、『重帷子』の作之丞にしても、つまに遣はれた間のぬけた小惡魔といふに過ぎぬ。

『冥途の飛脚』の八右衞門にしても、彼を惡人の名で呼ぶことも出來れば、忠兵衞にしても、それほどの惡黨と見るにはまだ距離があらう。水入を五十兩の金と云ひなして、母親の前をつくろつてやることの出來る程の八右衞門であるからには、もつと優しい態度で忠兵衞を戒めてもよささうなものだが、時と場所が忠兵衞の面目玉を潰し過ぎたが爲に、それほどの惡人でもない忠兵衞が、かつと上せ上つて、他人の三百兩の封印を切つて、あんな醜態を演じて自ら破滅を生み出したのである。かう見て來ると、彼等の何れもが、有りふれた惡人であるよりも、何となく聊か現實を超えたものであるやうな趣があり、從つて抽象的類型的であり、又宗教的な味をもつてゐるが如くにさへ思はれるのである。世話物中聊か問題になるものといへば、『油地獄』の與兵衞丈けである。けれどもその與兵衞ですらが、本來の惡人なるが爲にお吉殺しを敢てしたのではない。彼はならずもののぐうたらであつたが爲と、自ら反省する丈けの餘裕と理性とを欠いてゐたが爲に、下らない面目を通さうとし、親を思ふの餘りに、飛んでもない迷妄に陷つたのである。彼がお吉を殺さんとして、「こなたの娘が可愛い程己も己を可愛がる親仁がいとしい」といつてゐるのは、單なるお座なりや、かうした際に於ける本能の出まかせとのみ思ふことは出來ぬ。彼が愈〻處刑せられんとして、覺悟の大音聲をあげ、「一生不孝放埓の我なれども、一紙半錢盜といふことを終にせず、茶屋傾城屋の拂は一年半年遲なはるも苦にならず、新銀一貫匁の手形借り、一夜過れば親の難儀、不孝の科、勿體なしと思ふ計りに眼つき、人を殺せば人の歎き、人の難儀といふことにふつつと眼

つかざりし。思へば二十年來の不孝無法の惡業が魔王となつて與兵衛が一心の眼を眩まし、お吉殺し金を取りしは河内屋與兵衛、仇も敵も一つ悲願、南無阿彌陀佛」と叫んでゐる所を見ても明かにさうである。彼は惡人であるよりも無智であつたのである。而も其無智であつた所以といふのは近松にあつては惡業なのである。二十年來の不孝無法の惡業が彼の眼を眩まして大罪を犯さしめたのである。業因が魔となつて彼の明智を晦ましてゐたが爲に大罪を犯したのである。彼の性質が根本的に惡いとか、殘忍であるが爲に殺人を敢てしたのではない。つまりは彼をして此處に至らしめたのは因縁に過ぎないのである。お吉が殺されたのも因縁である。因縁の集合、業苦の塊、これが人生であり人間の世界であるのである、かう見てゐる近松は、「此世こそ劍難の苦は有るとも、未來は諸の業苦を除き本願往生疑ひない」としてお吉を弔つてゐるのである。罪なくして殺さるるお吉にも業苦はあり、不孝無法の果に人を殺す與兵衛の所行も、業苦の現はれに過ぎない。かういつて近松は、與兵衛の如きもやがて死ぬ時に業苦を脱して、成佛の餘地が立派にあることを暗示してゐることは、仇も敵も同じ慈悲を蒙らしめたまへと祈る彼の言葉によつても分るのである。近松の此の種の救濟がどこまでも佛教的であり、超現實的であり、博大無限なる慈悲心から出發したものであることは、『昔暦』や『波鼓』の結末に於て一層明かに之を認めることが出來るのである。

『波鼓』の女主人公お藤をして、姉お種の夫彦九郎に横戀慕をさせたり、お種の姦通そのものが、元來が酒のもたらす過失と見るのですら、既に作者のお種に對する同情を示すに足るのであるが、更に中の卷の終に於ける彦九郎の言葉には、可成に大きな慈悲の態度を見ることが出來るのである。彦九郎は卽ち妻お種の女敵を討ちに出んとするに方つて、妹お藤や自分の妹等に對して、「さほど母姉兄嫁を大切に思ふほどならば、など最前に衣を着せ、尼にせんとて命をばなぜに貰ふてはくれざりし」といつてゐるのであるが、此は單に物の哀れを感じて、名のみに生きんとする武士のたはごとでもなければ、かうした習俗に對して單に興味を感じたに過ぎないものだ

とのみ見ることは出來ないであらう。性格にもとづく過失に同情して、眞にあはれなる彼女を現世に於て救ふの道は、尼にでもするより外になく、さうしても彼女の命を救つてやりたいものだといふことを、作者が心から念じた餘りに此語が出たのであると、私はどこまでも信ずるのである。

宗教的大理想　近松の此の理想は其後の作である「昔暦」の中にもつと明かに現はれてゐる。卽ちおさん茂兵衞の道行の結末に近く、道順夫婦は娘おさん可愛さに、群集の中を押しわけ、「犯せる罪が重ければ又慈悲といふ名が重し、磔にも獄門にも此翁媼を代りに立て二人をお助け下され、やれおさん可愛や」とすがりつくのであるが、幾ら本能の愛が强いからとて浮き世の義理は義理である、社會的規範や道義や國法は、之を如何ともしがたいものであるとすると、作者も何ともすることは出來ないのである。けれども近松は罪あるものは裁かれるのが當然だ、國法を犯すものは殺されるのが自然であるといつて、西鶴式に冷かに之を見てゐることは出來ないのである。もし現實の世界に於ける規範が之を救ふことを許さないとするならば、せめて宗教の世界に於て、乃至藝術の世界に於ては何とかして之を救はなければならぬ。近松はかう考へ、かういふ理想にもえてゐるのである。只出鱈目の興味から助けて見ようといふのではない。偶然が生んだ罪であるとするならば、そして二人の心が果して「微塵濁らぬ」とするならば、觀衆の心になつて同情し、萬人の心に代つて之を憐み、最も自然であるべき方法をもつて、彼等を救濟してやりたいものである。かう思つた近松は卽ち大慈悲の佛の力をかり、衣の功德によつて之を救はうとしたのである。黑谷の東岸和尙は一衣の袖をまくり上げ、韋駄天の如く飛來り、出家に棒をあてたらば五逆罪五逆罪、さあおさん茂兵衞、此東岸和尙が助けた」といつて携へた衣を二人に打ちかけるのである。素よりそんなことで現實の罪科が消滅する筈はないのである。卽ち代人頭は立腹して、「罪科極つたる囚人を助くるとは上を輕しめたる御坊の仕方、叶はぬ叶はぬ、それ衣引剝げ」と命ずるのであるが、東岸は卽ち滔滔として大慈大悲の佛の言葉をあびせかけて、「あゝこれこれ出家侍悟りは同然、助くるといふ義理は三世に渡

る衣の德、愚僧が念願相叶ひ、二人が命下さるれば、是現世を助かる衣の德、もし又罪に沈んでも、愚僧が弟子になすからは、未來を助かる衣の德、未來でも現世でも助かるといふ文字二つはなしさあ助けた」といふのである。之を現實の世から見てをかしいといへばをかしいにはちがひないが、此處に主人公二人に對する作者の根本の態度が現はれてゐることを、吾々は見逃してはならないのである。蓋し東岸和尙といふのは卽ち近松その人であつて、彼は現實に於ける過失の罪を咎めて、むざむざと慘酷な運命に泣かしめるには忍びなかつたのである。卽ち東岸和尙といふ人物をかりて、自らの理想の光明を作中の人物に對して浴びせたのであつたが、その理想の輝である救ひの聲は、やがて佛の大慈悲心であると同時に凡ての觀衆の眞心であり、人間の心の底にみなぎる眞の光であり、全人類の愛であり、同情であつたのである。此大きな同情と限りなき愛とは、佛の心であると同時に、近松の心でもあり、彼の大なる理想でもあつたのである。彼は人間の本能愛の遂に人生を救ふ力なきを見ては、無量の力と無限の大さと深さとをもつた、此大慈悲の力による外ないことを知つたのである。玆に至つて、近松は方便的な三世因果の小乘說を進めて、嚴そかなる善惡不二の大乘說にまで徹してゐるのである。

試に近松の時代物に見ても、『蟬丸』の第三段に於ては、蟬丸は第四の宮と生れながら、「生れもつかぬ盲目と成つた」ので、「前世の惡業深き故、五體不具にして佛には成がたし、況んや此世さへ暗きに迷ふ盲目の未來の闇もいたはしや」といつて、帝は卽ち、「此世にて諸人に恥を懺悔して、業障果し後世を助くる營み、相坂山に捨置くべしと綸言」を下されるのである。ところが卿相が此綸旨に對して反對しようとすると、帝は再び、「いやとよ生きとしいけるもの子を憐れまぬはなきものを、ましてや我親心身にもかへまく思へども、過去をんをんの惡業は十善王位も遁れずと、萬民に知らしめて天下の民を悉く、佛の道に入れんこと廣大の慈悲ならずや、子のいとをしさは盡きせねど、國をはぐくむ我なれば國民には換へがたし」とのらせられるのであつて、ここにも帝の大御心の如何にも佛の大慈悲さながらであることを近松は見せてゐるのである。又『大織冠』第三段の

終にも、「萬法一理に歸する時は地獄極樂餓鬼畜生人界の善惡不二」と云ひ、「殘靜胎內捃」第三段の終にも、「親の惡心子の善心に、引かれて同じ菩提心花あれば實も結び、仇は情におふみの海の上は、あづまの富士の山善惡もと一つぞとさとるも孝の德とかや」といつてゐる。更に又此曲の第二段に於ても、清盛に恨ある筈の妓王妓女の尼僧は、「ああ世にある人こそ仇も恨もあるべけれ、佛の道に入るからは何の隔のあるべきぞ、清盛のつらからずば罪業深き白拍子、何とて菩提に赴くべき、吾々が善智識しばしが間も御主と賴みし御恩……」と云つて、寧ろ悟りを開いたことを彼の力とし、彼に感謝してゐるのである。此妓王妓女の悟りこそは、矢張佛の道であり『油地獄』の與兵衛の「仇も敵も一つ悲願」と觀する徹底的慈悲の姿であるのである。

近松が懷抱してゐた此大きな愛や同情や慈悲の精神が餘りに强烈であつたが爲に、それが作品の上に影響を及ぼしたこと頗る大きいのみならず、人物の性格の上にも少からぬ影響も示したのである。かくて『宵庚申』のお千代半兵衛にしろ、『油地獄』の德兵衛にしろ、『出世瀧德』のお半新七にしろ、『壽の門松』の難與平にしろ、『重帷子』のおさゐ權三にしろ、その性格が現實的であるよりも、幾分か空想的であり超人的でさへあり、殊に三角關係に立つた際の有ゆる人妻は、單なる貞女である以上に超人的傾向を多分にもつてゐるのである。これが爲に近松の人物は屢々現實味に乏しいとか、人間味を欠いてゐるとか、或は個性的でなく、類型的であるとして非難されたりするのである。けれども之は彼の描き出した人物の凡てが、現實的であるよりも餘りに多く宗教的であり、彼の作品が單に人生を描寫するといふよりも、佛教主義から割り出した理想なり信仰なりに、現實的の衣を着せた語物本位の準歌劇である事を忘れた場合に起る非難である。近松の淨瑠璃は實に文學的であり音樂的であると同時に、頗る宗教的であるのである。彼の淨瑠璃から宗教精神を取除く時に、彼の描かうとした精神は消えうせて形骸のみとなるとさへいへるのである。この意味からいふと、彼は讀者の氣づかない間に藝術を教化に用ひ、宗教を藝術に織り込んで、見事に成功したものであるといふことが出來るのである。殊に彼が宗教的

材料を取扱つた多くの作品に於て、此實證を明かに見ることが出來るのである。

理想の藝術化　近松の淨瑠璃と宗教との關係は、斯くの如く密接であるが、元來佛教は信仰に立場をおいて、理想を直に現實化せんとしてゐるのであるから、そこに厭世主義的傾向が多分に生れるに反して、近松の淨瑠璃に於ては、そこに佛教主義的理想が織り込まれてをりながら、その理想は要するに理想である。近松は直ちに此理想を現實化しようとすることを目的とせずして、之を想像化し、美化し藝術化することによつて、見物なり聽衆なりを慰藉し救濟しようとしたのである。大慈悲の理想を實現せんとしてお說教したのでなくして、之を詩として音樂として舞踊として、戲曲として歌劇として吾々に贈つたのである。而も現實の假相を通して、眞理の世界へ永遠の樂土へ、抽象的の言葉によつて、吾々を導びかうとしたのでなくて、目のあたりに之を見せつけることによつて、觀客や聽衆をして美はしい詩美に醉ひ、音樂の諧調に恍惚たらしむることによつて、美の淨土に導き天國に案內したのである。かくして佛教が徒らに陰氣くさく厭世的傾向に終始せるに反して、近松の藝術が同樣の思想をもちながら、常に一種の明るさを伴ひ、淚の中にも快さを味はしめ、それがよく現實的刹那的氣分に生きんとする時代一般の心理に共鳴し、立派な大衆的娛樂として見事な文化的効果をあげることが出來た所以であつたのである。颯々亭南水主人は『南水漫遊拾遺』二の卷に於て近松を傳していふ、「近松氏は元來衆生を化度せん爲の信念より出作する戲文ゆへ、平常の草紙ものとは變り俗談平話を鍛錬して愚痴闇昧の俗中の人情を貫き神儒佛の奥義も殘る所なく、著する俗文は古今名人適一流の文者ともいひつべし、他俗いふ近松の淨瑠璃本を百冊讀まば學ばずして三教の道を悟り、上一人よりも下萬民に至るまで人情に通じ、乾坤の間に森羅萬象あらゆる事辨へざるといふ事なし、實に人中の龍なるべし」と。蓋しこれ近松と信仰とその作品との關係の一端を敍し得たものである。

之を要するに彼は小さなる現實主義者ではなくして、むしろ現實的大理想主義者である。あるがままの世界を

書いてゐる西鶴と異つて、現實を通してあるべき世界、ありたい世界を書いてゐるのである。現實の世界を凝視しつつ、人生に觸れる永遠の惱みを描き、社會と個人との不朽の悩みを解剖して、(元祿時代の人物をかりながら)人間生活に於けるいたましい永遠の眞理を說いてゐるのである。單なる愛の詩人同情の詩人ではなくして、大慈悲を說く大宗教家であり、大詩人であると同時に、大理想を歌つた時の大音樂家であつたのである。そしてその文化的使命を永遠にふりかざしてゐる所の眞理の啓示者たる大藝術家であるのである。私がかういふ風に述べて來ると、或は私を以て近松狂であるといひ、近松に泥醉してゐるものであるとなし、近松がそんな理想家でもなく偉人でもないことは、彼の辭世を見ても明かに分ると說くものがあるかも知れない。けれども彼は決して普通の理想家でもなく偉人でもなかつたのである。自ら偉いぞといつて威張りちらす偉人ではなく、自ら救濟主を以て誇るやうな理想家ではなかつた。何もかも分つてゐながら空とぼけてをり、立派な理想を說きながら笑つて巫山戯てゐるやうな顏をし、本當に偉らくありながら、阿呆のやうな顏をしてゐる男だつたのである。そこに愈々彼の偉大なる輝があり、愛すべく尊敬すべき點があるのである。辭世を見ると彼のさうした人となりが實に明かであると思ふ。

論者はよくいふ――西鶴は何等の理想を述べずして端的に大膽に世相を直寫した。之に反して近松は世相をかりて自己の理想を說いたに過ぎない。近松が西鶴に劣るのは當然であると、私は斯かる論者にたづねたい。世相を直寫した丈けで小說や戲曲は出來るかも知れないが、抒情味の豐かな音樂劇が、日本獨特の人形芝居劇が、而も幾百年の大衆的生命をもち、筆紙に盡しがたい慰藉と教化との二大作用を果し來つた素晴しい淨瑠璃が、理想や感情の主觀を交へないで、世相を直寫した丈けで作れるものだらうか、又何人がそれを創り得たらうかと。蓋し近松の淨瑠璃は、近松が其理想を藝術化したから出來たのであつて、それだからこそ又其文化的教化的意義が大きかつたのである。

近松と階級意識

農民愚弄　男性中心文明の絶頂であつた德川時代に於て、最も勢力のあつたのはいふまでもなく武士であつた。彼等は支配階級として有ゆる特權を所有した。そして彼等は表面上農民丈けは幾分之を尊重したのであつたが、工商等に對しては飽くまで徹底的侮蔑の眼をもつて接し、自らは人間以上の一人種ででもあるが如く考へてゐた。けれども彼等の農民に對する尊重といふのは、假りにも其本心から出たものではなかつた。只武士どもの食物を生産する器械として大切にしてゐたのであつた。從つて彼等は農民を出來る丈け利用しようとしたに過ぎないのである。家康がいつた「百姓共を死なぬ樣生きぬ樣と合點して」の語は、其意味極めて深長なもので、陰では彼等は農民を奴隷として重寶視し、搾取の出來る丈け汁まで搾取しようとしたものである。土井大炊頭が嘗て所領古河に歸らうとした時のことである。彼は百姓の家を見て、「何れの村にも一廉の家作りの百姓見え候は不審に思はるるなり、若し生き過ぎたるには無之哉」といつたといふが、此文句や「胡麻の油と百姓は搾れば搾るほど出る」とか、「百姓は井戸である、徐々に汲めば百姓いたまずして盡くる所なく出る」などの語は、皆當時の百姓が支配階級たる武士によつて如何に搾取されてゐたかを示して餘りあるものと思ふ。かくて德川時代の百姓は單なるプロレタリアではなかつた。食ふや食はずでありながら、機會さへあれば女と酒を求めるといふプロレタリアほどの意氣もないものであつた。酒も女も買ふ力さへない、文字通りの水呑百姓であつた。彼等は自分の作つた米を食ふことさへも法令によつて禁じられ、實際に於ては牛馬にも劣つた待遇を受け、脂も血ものべつに搾

り取られて、全くの奴隷に安んじなければならないものであつた。その間の消息は、「百姓といふもの牛馬に等しく辛き政に重き賦課をかけられ、ひどき課役にあてられるといへども更にいふ事ならず、之が爲に身代を潰し妻子を賣り……」（民間省要）の語にもよく語られてゐる。かうして『丹波與作』の小萬の父親は重税に苦しめられ水牢に入れられようとしてゐたのである。小萬はその父を救はうとして身を賣つて出女になつたのである。その又小萬を救はうとして、與作は賭博をやつてゐたのである。而もそこには思想的の反抗とか理性的の呪咀といつたやうなものはまだ少しもなかつたのである。

特殊階級　當時支配階級にあつた武士は、工商を農民の下に立つものとして賤み、之を呼ぶに町人の語を以てし、彼等からは税金を取り立てることさへ好まなかつた程であるが、更に其下に特別の階級を設けて、穢多非人などいふあるまじい言葉を以て之を呼び、剰さへ最下級の民として、之に對して特殊の取扱ひをなし、一切の人格權さへ認めなかつたのが當時の狀態であつた。そして平民に對して武士が「斬捨御免」の權を振り廻したと同樣に、穢多非人などいはれた人々の前では、町人でさへ暴威を揮つてゐたのである。かうした忌はしくも呪はしい階級制度の狀態は、『心中刃は氷の朔日』にまざまざと描かれてゐるのである。此曲に於ては、大和の宿村の雪駄屋二人は、註文した雪駄の裏金を受取るべく鍛冶屋に出かけて行つたのであるが、訪問の際の風習によつて茶を出されるや、「兩人ながらお茶は得たへませぬ」といつて之をことわり、又煙草に火をつけるに方つても「仁介與より煙草盆、鍛冶屋炭火のおこり立て、有る火はおいて懷中より火打に火口打出し、煙草のむ身は石の火の光の間をもまちかねて、身の程知らるる墓なき」運命に置かれるのである。一般社會も亦此等の人々に對して、斯くの如く呪はしい階級差別的態度で出てゐたのである。

　元來我國では死んだものに觸れたり、血を見たりしたものは、神の前には穢れたものであるといふ傳統的觀念があり、死人や毛物の始末をしたりする種類の職業に與かる人々を穢多といつてゐたのである。從つて汚れ火を

神に獻げてはならぬといふ考へから、かういふ職業に從ふ人々と、同じ火で焚いた飯を食ひ、煙草を吸ふことも、手をあたためることもしないといふ馬鹿馬鹿しいことが、いつか一般の風習となり傳統となつたに過ぎないのである。そして長い中には之を怪むものもなくなり、かういふ因襲に對して、進んで反旗を飜すものもないほど、卑下の習慣が養はれてしまつたのである。

だから鍛冶屋の亭主は、事實を知ると傲然として、「あの衆は大和の金銀たんともつた村の牛馬までもつた樣、あの衆の誂物、此利右衛門は請取らぬ、我等が家職に疵がつく勿體ない」などと無智なえらがりもしたのである。そして生意氣にも、「正しうもない銀をとる」ことはいやだなどと威張つて、折角番頭平兵衛が請けた雪駄の裏金の註文をも拒絶して、一旦入手した金まで返させるのである。當時の社會では近松の此書き方が當然だと思はれ、別に不思議とはされなかつたのである。從つて番頭平兵衛が、「手付取つて手形して、渡す段に變改して職人が立ちますか、樣子があらばあるまで、それなら私が內證の自分仕事にしませう、時には家に難つかず、疵がつけば平兵衛が疵」といつてゐるのは只義理からである。窮地に陷る自分を救はんが爲の利已的な言葉に過ぎないのである。亭主の因襲的な態度に對して、理性的思想的に覺醒した立場から反抗してゐるのでは微塵もないのである。作者はまだ此處に因襲の打破とか偶像の破壞とかいふやうな考へをもつてゐるでもなければ、階級鬪爭の立場から、理智の覺醒の閃きを示さうともしなければ、又之を描かうとしてもゐないのである。

同仁的平等　勿論當時の人々は皆甚しい階級差別の存在することを知り、之を以て忌はしくも呪はしいものと認めながらも、之に對して反抗し鬪爭することは卽ち自殺であることを知つてゐた。そして如何ともし難いと諦め切つて、階級制度の下に畏縮し沈默して、かりにも公然之を云々するやうなことはなかつた。ひそかに心で泣き蔭で恨んでゐるに過ぎず、斷然として之に對して鬪ふほどの意氣も自覺もなかつたのである。近松も亦全く時代の人であつた。從つて彼も亦、呪はしい階級待遇の存在することは知りながらも、之をどうしようとする徹底

的な意志は殆んど持合せてゐなかつた。だから『業平河内通』の第三段に於て、有常の北の方が二條の后の身代りとなつて從容死についたのを見て、介錯人の兄の民部は、彼女の首にすがつて泣きながら、「ゑゝ口惜しや、男も女も世の中の、人に交らふ程なれば、氏系圖はほしきもの、人に蔑しみ嫉はるるも生れ素性の卑しき故……如何なる先祖筋目正しき人々にも劣るまじと思へども、檜木作りの名作の佛よりも、佛師の刻みし伽羅の佛は人尊み重寶す、利益利生は優れても伽羅といふ氏系圖に、佛の力もかなはばこそ」といつてゐるのは、貴族階級たる武士に對する町人の不滿不平の聲であり、平民の社會的思想の顯現の一端ではあるが、それは遂にそれ以上の力となるものではなかつた。只如何とも出來ないことを、諦め切つたやうな愚痴とも思はれるに過ぎないものであつた。かくして近松は階級差別の存在することは知りながらも、宛がら階級其物を超えて、超然たるものの如くであつた。階級的に人間を見るといふよりも、一視同仁的無差別平等の眼を以て、上流に對しても馬子に對しても、等しく同樣な態度に出るのであつた。だから『孕常盤』には鉢叩にやつされた法皇を描いたり、『用明天皇職人鑑』には、草刈姿にやつされた親王を描いたりしたのである。近松は、皇室と人民との間にすら、わざとらしい懸隔を設けようとしないで、むしろ其間に存在する崇敬と親しみとの美はしい狀態を描かうとしてゐるのである。遊女に對する彼の態度も亦同樣であつた。

女性觀遊女觀 當時一般の人々が遊女に對して抱いてゐた觀念といへば、侮蔑と同情と渴仰との混合から成つた不思議なものであつた。社會的の立場からいへば、遊女はあくまで奴隷扱ひにされて少しも其人格を認められる事なく、男性中心文明の弱點は其處にも遺憾なく暴露されてゐた。彼等が如何に賤められ如何に動物扱ひにされ、無慘な責め折檻を加へられて、徒らに金儲けの道具に使はれてゐたかは、『傾城酒呑童子』に於て、地獄のやうな苦界から常に逃げ出さうとして透間をねらつてゐる遊女が「其根性を直さぬかと、縛つて長押に釣下げらるる時もあり、柱を横に渡して足に石をくくりつけ、木馬とやらに乗せられ、夏の夜は裸體にして植込にくくり

つけ蚊に責めらるる時もあ」るといふことでも知ることが出來るのである。そして「君傾城は賤しき者と人がおろしめ侮る」（曾我七伊呂波）にきまつてをり、『加増曾我』の第四の「彼等が虎少將と申す賣女共、曾我兄弟一味仕る安傾城」の語にも見る如く、動もすれば彼等は賣女といつて罵られ安傾城といつて侮られるのであるが、それは必ずしも思想的自覺に徹底した侮蔑といふほどのものではなかつた。男性の自惚から出た漠然たる罵詈暴言にしか過ぎなかつた。かうした男尊女卑の念ならば、必ずしも遊女に對してのみでなく、一般の女子に對して、久しい間に培はれてゐたのである。だから人の妻たるものさへが、自ら良人に對しては是が非でも頭が上らないほど劣等なものと考へ、又それに安んじてゐたのである。『天の網島』の治兵衛は、二年といふもの女房を巣守にして、小春といふ遊女に溺れ切つて、遂に一切の財産を蕩盡してしまつたに係らず、女房のおさんは之に對して不平一ついふでもなく、遂には女同士の義理の立てたさと、良人可愛さとから、治兵衛に小春を請出させた上で、自分は更に身を引下げて「子供の乳母か飯焚きか隱居なりともしませう」といひ、「手足の爪を放しても皆夫への奉公」するのが、妻たるものの眞の務であるといつてゐるのである。

無自覺な男性がかうした自分の態度を是認し、妻に對しても此種の要望を理想としてゐるのみか、女性までがその是非を問ふことなくして、良人に對して全く盲目的に奉公することを以て、眞の妻たるものの道とさへ考へてゐたのである。男性と女性との間には君主對奴隷の如き、截然とした階級的差別の存在することが一般に意識されてゐたのである。そしてその差別的待遇は只惰性的に無自覺的に盲目的に是認されてゐたのである。此間に思想的自覺は少しも交へられてゐなかつたのである。けれども感情的の立場からいふと、治兵衛のおさんに對する態度は、決して是認されてはゐなかつた。おさんが自ら乳母か飯焚にまで身を引下してもなほ治兵衛に盡したいといふと、さすがの治兵衛も「餘りに冥加恐ろしい此治兵衛には親の罰天の罰、佛神の罰はあたらずとも、女房の罰一つでも將來はようない筈」といつて、手を合せて女房を拜むのである。まだまだ面白いことには舅五左

衞門が來て、治兵衞の行狀に憤慨し、おさんに對する去り狀をかけといふと、治兵衞は「御立腹の段尤ともお詫び申すは以前の事、今日の只今より何事も慈悲と思召し、おさんに添はせ下されかし、たとへば治兵衞乞食非人の身となり、諸人の箸の餘りにて身命は繋ぐとも、おさんは急度上に据え憂い目見せず辛い目させず、添はねばならぬ大恩あり」といつてゐるのである。自ら君主であり妻を奴隷であると思つてゐたものが、天地を逆にしたやうな態度をとらうといふのである。けれども此等は皆思想的に自覺しての事ではないのである。口先の思付きにしか過ぎないのである。感情の上から堪らなくなつて覺えずいつたまでである。娘や姪を苦界に沈め遊女にしておきながら、其等の行に同情し之を孝行といつて讃美したのも、之と同樣な無自覺な盲目的感情から出たものに過ぎないのである。かくして『大磯虎稚物語』の虎は「大磯の長がもとへ苦界十年足掛二十年と定め、娘分の傾城に賣渡し、父やわらはが命を其價にて繋ぎとめしぞ」といつてゐるのである。遊女として身を賣ることが恥でないばかりか、自らを生かす道、親に盡す孝であるのである。『丹波與作』の小萬もかくして父の爲に出女になつたのである。『心中刄は氷の朔日』の小かんも叔母の爲に身を賣つたのである。『雪女五枚羽子板』の二郎の女房も、夫の出世の爲に三年を三十兩にて身賣せんとしたのである。『日本西王母』の勝海の女房は「お主の爲夫の爲、如何程つらき流れの身とても、命を捨つるにまさりなん」といつて遊女とならんとし、それがまた忠義であり貞女であるとして讃美されてゐるのである。だから『傾城酒呑童子』の遊女長門が、主人ひらぎの長の暴虐に對して反抗し「何ぼ默れとあつても此長門は默らぬ、……私始め數多の女郎、ああ添い賴もしい慈悲な親方と思へば心まめしう一人の客も取り外さず、內の爲になるやうにと身を忘れて勤める、……やあ旦那さん總々の女郎の心がそれたら、五千兩や七千兩の損が見たいまで、その頤が三間程橫町へ飛びやんしよ」といつて毒づいてゐるのも、彼が眞に自我に目覺めて絕叫してゐるのではなくして、只感情的に憤激して云つてゐるに過ぎないのである。これは實に當時の一般の態度であつたばかりでなく、近松の遊女觀でもあつたのである。だから近

松は、遊女を水仕の女飯焚女の上にありとなすのみか、情感解放の世界に於ては傾城を女王とさへ見てゐたのである。蓋し當時の遊女なるものは、上は貴族から下町人に至るまで、有ゆる男性の性的飽滿と陶醉の對象として、品格や諸藝や社交や男性操縦術等色々の點に於て、普通一般の女性よりもずつと教育され、技巧的にも一層訓練されてゐたのであつた。從つて戀愛道の偶像として、肉慾生活の對象として、情感解放の當時に於ては、一般の女子よりも遥に歡迎されもし、憧憬されもしたのである。一面に於て籠の鳥として憐み、流れの者、賣女として賤まれながらも、他面に於てはその花々しいけばけばしい生活を追慕され渇仰されさへもしたのである。哀れにも人格を無視され自由を束縛された籠の鳥でありながら、また或意味に於ては、解放された感情の自由なる享樂者でもあつたのである。殊に太夫と稱せられる最上級の遊女になると、意地を張り權威を振つて、勝手に客を選び、客をふるといふやうな特種の晴がましい自由を味ふことが出來たのである。これがまた客となる所の男性をして、一種の自惚や名譽心を滿足せしむる的ともなり、延いて此點が形式上に威張り散らしながら金に乏しい武士に對して、常に社會的に壓迫を蒙りながら、如何ともするに由なき町人をして、その鬱憤晴しの對象として遊女を張合はしむる上に於て役立つこととなつて、遊女尊敬といふことは當時一般社會に於ける風習のやうにもなつてゐたのである。此風潮は近松の淨瑠璃に於ても到る處に現はれてゐるのである。例へば『三世相』の第五を見ても、左京の娘春姫が、女ながらも家傳をつぎ、琵琶琴竹の物の音大鼓羯鼓に暗からぬといふ噂によつて、女御の方から宮仕へに參らせよとの仰せがあるに對して、左京は感涙にむせびながら、「あら有難き仰冥加に叶へる段とかう申上がたく、お受申たふ候へども彼が母は、攝州の傾城夕霧と申せし者、母方いやしく候へば大内宮仕へ恐れあり、勿體なし只御免」と言上するのであるが、關白は之を聞いて、「いやいや昔より傾城遊君を大内へ召されし例數を知らず、奈良の帝の萬葉集を始、三代集遊女の歌まま見えたり、貫之が古今集に三國の町といへるも其時の遊女なりしぞや、又建仁三年五月十三日に、神崎の妙といへる傾城大内に參るよし、定家卿の明月

記にのせられたり、女御に仕へ奉らん事聊苦しかるべからず」といふのである。その上更に宣旨があつて、「誠や夕霧は天の成せる麗質心立人に優れ、哀を知りて情深く和歌をもてあそび、糸竹に妙なる古今の名女」と讃美され、帝は女御諸共に花岳芳春信女、難波の遊女夕霧と宸筆を染めさせ給うて、之を位牌に立て洛陽誓願寺にて一七日の大法會を行ふべき勅命が下るといふことになつてゐる。『加増曾我』の第四に於ても、例の虎少將の二遊女が頼朝の前で祢衆から賣女といはれると、虎は憤然として立つて、殆んど『三世相』同様の文句をかりて「聞きにくいぞ祢衆、傾城とておとしめな、江口の白女、三國の町といひし女郎は、延喜のみかどに請出され、歌は古今に入りしぞや、其外勤の身の貴人高位に交はること、御舍弟九郎判官殿の奥様靜御前も女郎ならずや、われらは大磯の虎此なるは化粧坂の少將といふアア慮外ながら太夫でえんす」といつて大に氣焰をあげてゐる。更に『曾我七以呂波』にても、同じ大磯の虎は僭上ぶつた吉備津宮の大藤内を振つて「はてけたたましいどうぞいの、女郎の客をふるが何と珍らしい事か、たとひ身あがりし一期傾城の身で暮すとても、あの様な糟禰宜に水上は頼みはせぬ、大名商家の威勢にも自由にならぬは傾城ぞや、かうなつた上からは金輪際振つて見せう、あた忌忌しけがらはし」といつて喚き立てるのである。又同じ曲の第三に於て、曾我兄弟の母は傾城を辯護して「君傾城は賤しきものと人がおろしめ侮れども、傾城に筋はなし、いか成貴人商家にても、世に落ぬれば親はらからの爲に沈みし浮世の中」といつてゐる。遊女だからといつて、必ずしもさう侮るべきものでもなければ賤むべきものでもない。傾城だからといつて、代々傾城の系統があるといふ譯でもない、貴人商家も落魄しては傾城と身を落すことのあるは已むを得ないことである。現に傾城であつても、才藝優れて並びなきものは、頗る見事な待遇を受けてゐるものがあるではないか。成程彼等には一面デモクラチツクな所がある。下賤の平民を友とすることもあるが貴人高位にも接することがある。さらばといつて、大名高家の威勢を以てしても絶對に之を自由にし得ざる意地が彼等には存してゐるのである。近松はかういつて大に當時の遊女の意地を讃美し意氣を持上げて、彼

等の味方をしたのであつた。彼等を下賤視する社會に皮肉を浴せかけて、彼等の爲に大に階級的辯護を行つたのであつた。けれどもこれが果して自我に目覺め、思想的に覺醒した上の聲であると見ることが出來るであらうか。惜しいことには、思想的根柢に立ち、階級意識に目覺めての意地でもなければ意氣でもないやうである。未だ薄明の曉に彷徨しつつ、遊女渇仰の時代思潮に乘つて、解放されたる情感基調の流に棹した、朧げな咆哮にしか過ぎないものの如くである。近松はかうした意地の叫びをあげ、意氣の烽火をあげしめる事によつて、當時の遊女に對して近代的自我的覺醒を促さうとしたのではなく、圓滿なる平和生活の憧憬者であつた彼は、むしろ音樂の力をかり藝術の力をかりて階級的平等意識を强調し、却つて階級融和の役割を務めたといつた方がいいかも知れぬ。而も彼は現存する階級的差別を一たび打破することによつて之を得ようとするよりも、宗教的平等觀から出發して、現存せる階級を超越する所謂無差別平等思想に到達することをすすめてゐるのである。それにしても職業的に遊女を賤しみつつも、人格的階級的に遊女を引上げんとする近松の此遊女觀が、漸く目覺めんとする薄明的時代思潮に對して、多少の刺戟となつたであらうことは否定することが出來ないであらうと思ふ。近松の遊女を通しての此階級意識なり態度なりは、武士對平民の態度に於ても、明かに之を見ることが出來るのである。

武士根性　由來近松は武家の出であつた。從つて彼はもともと武士となることを嫌つて、作家となつたのだらうと思はれるに係らずち、よいちよいと武士魂を發揮した。武士でないのに武士らしい物云ひ振りをしたりした。『さつま歌』の主人公源五兵衞は元來が武士であつたといふ所から、彼がお萬の家を逐はれて後、彼女の母に向つて傲然として「われわれは昨日までは其方へ出入奉公人分の事介、今日より元の菱川源五兵衞、一錢もたねど武家の嫡々、十萬貫もちやつても琉球屋の新兵衞、詞もちがひ座もちがふ、推參至極な、案內もなく踏込んで歸れといふは誰が事……」と叫んでゐる。これは明かに町人に對する武士根性の現はれであり、兩者の間に尙ほ嚴然たる階級差別の存してゐることを怒號したものである。之と同樣に、近松に拔け切らない武士氣質の存するこ

とを示すものは、『心中宵庚申』である。此作の上卷に於て、近松は主人公八百屋半兵衞の態度なり人となりを描いて、「魂は武士なれど、三十餘年町人に業も姿も染つきし、料理袴をかりそめに御前といへば氣もおくれ」といひ、また料理のこしらへ方が主人の氣に入らなかつたといつて、半兵衞は、「御機嫌にちがひし身の不仕合、如何樣にも御存分に遊せとどこやら詞のひつぱなし殘る所が武士氣質」であるのである。更に中の卷に於ては女房千代の父を前にして、「今こそ町人八百屋半兵衞、元は遠州濱松にて山脇三左衞門が忰武士冥利商賣冥利、千代は去らぬ氣遣するな」といつて、今は八百屋となつてゐる半兵衞の矜持を見せてゐるのみならず、「勇者は懼れぬ生れ付き流石は武士の種ぞかし」と述べて、作者は半兵衞の武士氣質の態度を稱讃さへしてゐるのである。

町人讃美　けれども斯くの如く、近松が武士氣質を讃美し崇拜したからといつて、ひいて彼が町人を賤しみ町人階級を侮つてゐたものと解するのは、全く間違つた見方である。近松は自ら町人となつても武士の生活は嫌つても、武士の精神は愛したのである。刀をさすかささぬかの如き形式は問題にしなかつたが、宏量な氣品の高い、清廉な意氣地のある武士魂性そのものには心から共鳴してゐたのである。そして單に形式にのみ囚はれた階級精神には重きを置かなかつたのである。だから半兵衞の如きは、幾ら町人となつても其心は美しいもの、其性質は立派なものだ、それは其精神が本來の武士そのものだからである、といふことを示すと同時に、町人といふ職業及び階級が決して賤むべきものでなく、人間の貴賤は其外にあらずして、內にあり精神にあることを示したものであり、從つて町人を賤むよりも、寧ろ町人をも讃美したものと見るべきである。かういふ風に見てこそ、彼が「大小は胸にある」といつた町人觀なり、言葉の意味が非常に意義があり生きてくると同時に、かうまでいつて町人を讃美したことが甚だよく分るやうに思ふのである。蓋し德川時代に於て、平民の中にても、最も卑賤視されたのは町人と呼ばれた商工であつた。町人は卽ち其心中に於ては欝憤やる瀬ないものがあつたが、彼等は決してそれを表面に表はすやうな愚な態度に出ることはなかつた。彼等は表面は柔順しく頭を地につけて、靜に實力

を養つた。彼等は金といふ實力を養ふことによつて密に武士に對して復讐しようとした。機會を見ては彼等はぐんぐんと富を積んだ。高楊子をつかつて空腹を我慢してゐた武士も、遂には富が羨ましくなり、飢を堪へることが出來なくなつて、金といふ實力の前に頭を垂れた。金を貸しつけて、武士の腹わたを見透した町人は傲然として勝ち誇つた。成金茨木屋幸齋をモデルにして書いたといはれる『傾城酒呑童子』を通して、武士なんどを物の數とも思はぬ町人の傲奢を見るがいい。此曲の主人公ひらぎの長は、「金づくめなる身の榮華、金の冠着ぬばかり」であつて、「金次第でならぬものはない」といつて金錢を湯水の如くつかふのである。彼は又食膳に向つても、「何と世界にもう食ふものはないかい、あけても暮れても鯛の鯉のと喰はれぬ物ばつかり、此二の汁の鳥は何ぢや問ふてこい」と叫び、「何がな珍らしいものをとて生鶴のお汁」と答へられると、かつと色を變じて、「鶴といへば結構なものかと思ふて、今時分の鶴脂がなうて食はるるものか、打あけて犬に食はせい」と、贅澤の限りを盡し、王侯もそこのけといふ態度である。又淀屋辰五郎をモデルにしたといはれる『淀鯉出世瀧徳』に於て、駕籠屋は主人公勝二郎の噂をして、「井筒屋のお客は隱れもない八幡の住人江戸屋の勝二郎殿、替名は鯉様、拾萬兩つかふてもこちとが百錢落いたとも思はぬ程の身代……吾妻をとんと請出し明日は直に八幡へ、今宵曲輪の名殘ぢやと、井筒屋で大振舞、何ぢやは知らず、井筒屋の、庭から門まで長持で通られぬ、今夜の物入ざつと積つて二百兩……」といふのである。『刄は氷の朔日』の小かんの如く、七兩の金が出來ぬとて心中するものがあり、夜晝あがいても、駕籠屋は三百文と儲けられない時に方つて、勝二郎は一夜に二百兩も平氣で遣へるのである。そして之を忠告したといつて、彼は、「己が親父はな、一年に八千兩九千兩づつ三十年遣はれたけれども遂に浮名は立たなんだ、こちが身代で五百兩や千兩遣ふたら何ぢや」とそり反るのである。伊勢松坂の小津淸右衛門の記錄によると、淀屋が二代の間に積んだ富は實に一億二千萬兩の上に出で、其生活は實に百萬石の大名以上であつたといはれてゐる。それかと思ふと、『壽の門松』に於ては、零落の身の難與平は、今を全盛の山

崎與次兵衛の戀人である吾妻に思ひをかけて、彼女から十兩を惠まれた恩義に意地を起して江戸へ下り、瞬く間に五百貫目の大金を儲けて、大阪に歸り、千兩を投げ出して吾妻を見事に請出し、與次兵衛に渡してゐる。また『天の網島』の太兵衛は武士を目の前において、「こちは町人刀さいた事はなけれど己が慮に澤山な新銀の光には、少々の刀もねぢゆがめうと思ふもの」といつて威丈高になつてゐる。此等は單に金錢の威力を示すといふよりも、更に一歩を進めて、金の力が階級を越えてゐることを暗示し、若しくは明示しようとしたものであるとも見ることが出來るのである。空なる因襲的の階級的勢力よりも、實質的なる金の力が、來るべき時代の勝利者であり、今後の實力であり新しい威力であることを、默々の間に物語らしめてゐるともいへるのである。そして又武士の威力の凋落が眼前にせまつてゐることを暗示すると同時に、これまで最も侮蔑された平民が今や最も傲れる地位に上つて、此處に階級的社會的轉換がまのあたりに迫つたことを示してゐるともいへるのである。

自覺なき町人　勿論近松は理性的に目覺めた人ではなかつた。若し實際には目覺めてゐて已むなくそれを包んでゐたのであつたら、もつと現はれ方がちがつてゐる筈である。だから武士の威力を凌ぐほどの町人を描いたとしても、それは決して本當に目覺めた町人を描いたのではなかつた。只金の力によつて、社會に於ける自己の勢力の一端を知つた、傲慢な、未だ覺め切らぬ町人を描いたに過ぎなかつた。だから切角描き出した町人でありながら、それに徹底的な意志の力が足りなかつた。自我の力が缺けてゐた。それにしても近松によつて描かれた町人が、最早昔のままの町人ではなくなつてゐることを、吾々は認めない譯にはゆかないのである。成程『夕霧阿波鳴渡』の中の卷に於て、七歳になる伊左衛門の子の源之介が、「傾城でも駕籠舁でも本の親がいとしい」といふと、伊左衛門は涙まじりの笑顔で、「おお出來いた出來いた、侍とても尊からず、町人とても賤しからず、尊いものは此胸一つ」といつてゐる。また『生玉心中』に於ても、主人公嘉平次の父親五兵衛は、「ゑゑ淺ましい根生、二本さすを侍、一本さすは町人とばかり思ふか、うつけ者、大小は此胸に有る、武士に劣らぬ五兵衛と今

日まで人に笑はれぬ、その悴がどしやう骨、茶屋の銀負ふて逃隱れ死んでも恥がぬけはせぬ…」といつて嘉平次を誡め、自ら正眞の商人でありながら、立派に武士に劣らぬことを自覺したやうな物云ひをしてゐる。更にまた『天の網島』の上の卷に於て、町人太兵衞は陰ながら武士を罵つて、「はて刀さすかささぬか、侍も町人も客は客。なんぼさしても五本六本はさすまいし、ようさして刀脇差たつた二本侍ぐるめに小春殿もらふた」といつて、大に氣焔をあげてゐるのである。此等の聲をきく時に、當時の町人が、表面に於ては、因襲的階級制度によりて甚しく壓迫されながらも、最早徒らに之を諦め、犧牲にのみ甘んずるものではなくなつてゐたことが分るのである。犧牲に甘んじ、壓迫を諦めないどころか、表面では抵抗を試みないにしても、內心に於ては、意氣昂然として天をつくものがあつたのである。久しく侮蔑されてゐた町人の此新勢力を見ると、近松は內心喜ばずにはゐられなかつたのである。彼は卽ち密かに歡喜してペンを執つた。而も武家を出でて平民階級に投じた近松は、一面では爲政者であり權力者である武士を煽てあげながらも、他面に於てはきよとんとして口を拭うて、町人の此新興氣分を謳歌せずにはゐられなかつたのである。彼はかうして平民階級に同情し、悧巧に民衆の爲に筆をとつたのである。素より此等の平民讃美の聲が、必ずしも眞に強く階級意識に目覺めた叫びでなかつたことは事實である。けれども餘りに眞劍な叫びと態度とは、未だ却つて自己の存在すらも否定することとなつた筈である。近松は卽ち馬鹿になつて、出鱈目を書き立てたやうな顏をして、巧に自己をカムフラージュし、悧巧に立廻つたのである。かくして彼が平民の爲にあげた叫聲は、辛辣一世を風靡するものではなかつたにしても、事實に於て、金といふ實力を蓄へ來つた平民の總意の萠芽であつたのであるから、それが久しく奴隷視された平民の血を沸かせ、欝憤のやり場のない町人を、兎も角も奮起せしめ、階級戰爭に導火をつけるにも等しいほどの刺戟となつたであらうことは否むことが出來ぬと同時に、それが來るべき新文化の潛勢力として、やがて萠え出づべき機會をまたしむるに役立つただらうことは肯けることであらうと思ふ。

人間精神の尊重　之を要するに、近松は其題材の多くを極めて卑近な世界にも求めて、一般階級制度の尙ほ非常に嚴重な時代に於て、町人をして以上のやうな言葉を吐かしめることによつて、人間の眞の尊さは、武士とか平民とかを分つ階級の間に存するのでなくして、却つて人間の精神の中に在り、人間の魂にあり胸にあると暗示したといふことは、必ずしも社會意識に眼ざめた識見からであつたとはいへないにしても、決然として近松が之を强調した所に侮るべからざる達見があると云ふべきであらう。よしや此等人間の尊さが精神の中にあることを述べた彼の詞が、事實近松一人のみの言ではなかつたとしても、當時の階級制度が餘りに形式的のものであり、頗る不當不正のものであると、近松が見てゐたこと丈けは知り得るのである。勿論それから徹底的な一步をふみ出すべきことを說いてゐるほど、近松が階級打破に目覺めてゐなかつたらしいのは殘念であるが、彼が當時の社會制度の缺陷を意識しながらも、差當つて如何ともするに由なきを見ると、卽ち現實の此關門を飛越えて、人間を救ふの方法として、未來に生くべきことを說き、人間生活の永遠性と眞實とをそこに見出さうといふ消極的態度に出たのは、蓋し此時代に於ては近松のやうな人としては已むを得ないことと見る外なく、かくてこそ彼も無事に一生を終り、德川時代も遂に泰平に終つたのであつたかも知れぬ。それにしても淀屋辰五郎の闕所事件の如きは、社會政策上から見れば、德川幕府の取つた態度なり制度としては、隨分思ひ切つたものでもあり、又可成に面白いものである。それにも係らず近松は『淀鯉出世瀧德』に於て之を扱ひながら、其處に近代的階級意識を殆んど發揮する所なかつたのは惜みても餘りあることである。

經濟から見た近松の作品

金の意義　封建制度の崩潰が漸く其歩みを進めて、是まで最も冷遇され侮蔑されて來た町人が、反對に次第に勃興し來つた元祿の時代は、經濟史からいふと所謂資本主義の胎生時代である。此時代に出來た近松の淨瑠璃に於ては、金といふものが如何なる意義をもつてゐたか。經濟的關係がどんな風に世話物に現はれてゐるであらうか。私は今是について少しく述べて見たいと思ふ。

成程兵亂の巷に於てこそ、武士に權力はあつたれ、平和の時代となつては彼等は最早何の用もないものであり、その力は何んでもないものであつた。勿論形式上表面上に於て武士の勢力は未だ偉大なものであつたが、其内面の眞の力は今や金錢の力に及ぶことは出來なかつた。金は漸く凡てを支配し、凡てを壓服せんとした。そして其は奢侈と放逸との姿となつて最も著しく現はれたのであつた。『大經師昔曆』の中の卷を見ると、「岡崎村に分限者の下屋敷をば兩隣……」とあつて、講釋師赤松梅龍の兩隣には、武家の上屋敷中屋敷下屋敷にまねて、既に町人の分限者が下屋敷をかまへて、町人の金の力が此處までも武力を犯してゐることが見られるのである。一晩に二百兩の金を遣ひ、三百兩の金をなげ出して、吾妻女郎を請出さうとする『淀鯉出世瀧德』の勝五郎は、

「己が親父はな、一年に八千兩九千兩づつ三十年遣はれたれども、遂に浮名はたたなんだ、こちらが身代で五百兩千兩遣ふたら何ぢや」

と吸鳴つて、傲然としてゐるのである。そしてその勝五郎が一旦闕所になつてしまうて、自分の戀人吾妻を他人

に請出されようとするのを見ると、「命かけたそなたを人の物になす悲しさ、二百兩といふ大敵には弓鐵砲もかなはぬ」といつて、如何に金の威力が强いものであるかを歎いてゐるのである。

金錢即ち神佛　嘗てその同じ勝五郎が新町の遊廓を醉うて出たことがある。いふまでもなく廓の中へは駕籠は入れられぬが時の掟なのであるけれども、そんな掟も金の前には何の力もないのであることは、

「時に揚屋の上なる女子下男門番起いて、ちと門を賴みます、是は此方の大事のお客、浮世小路までお歸りぢや、きつう醉うてござんす故、斷りいふて內から駕籠にめさせます、氣を通して下んせ、といふより早く門番、皆までいふな合點ぢやと、くゞり開いて目を眠るも日頃の金の威光ぞかし」（淀鯉）

の例にも見ることが出來るのである。かうなつてはもう小身の武士位は物の數でもない。凡てが金なればこそである。『心中萬年草』のお梅の父親は七百石取の武士の子である久米之介を蹴飛ばしてしまつて、京の豪商美濃屋の作右衞門に娘を嫁せしめようとするのである。『二枚繪草紙』の明石の貞は、「追付けお島を請けて見せう、なんぼせいても張合ふても、金で語る淨るりはちと喉につまらうぞ」といつて啖呵を切り、『心中天の網島』の太兵衞も亦「こちは町人刀さいたことはなけれども、己が處に澤山な新銀の光には、少々の刀も捻ぢゆがめうと思ふもの」といつてゐる。かうした威力をもつた金であるからには、社會上政治上何等の權力を與へられないのみか、動もすれば「斬捨御免」といつて、武士から人間並に扱はれない町人どもが、金を得ることによつて贅澤な生活を營み、むしろ之によつて社會的政治的の壓迫に對する腹いせをしようとしたのは、自然の勢ではなからうか。『生玉心中』の長作は嘉平次に對つていふ、「町人は神佛共主君共額に戴く一歩を、股に挾んで股が冷よう」と。彼等にあつては金の價が尊いのではなくて、金錢卽ち神佛なのである。だからこそ『壽の門松』の父淨閑は、自分の子を救はねばならぬに方つても、容易に金を手放さうとはしないのである。彼と治部右衞門との將棊爭ひの場は明かに之を證明してゐる。

「淨閑が手には金三枚銀三枚歩も御座る。此歩で廻したら金銀が殖えましよ。いかい金持浦山しいか。金持とは此角が睨んで居る。斯うよつたらば金銀出して打たずばなるまいぞ。でも金銀は放さぬ。桂馬をあがろ。治部右衛門堪へかね、はていかいしわん坊、澤山な金銀握りつめて何になさるる。來世へもつて行かるるか、是御覽なされ、此飛車をかう引けば天にも地にもたつた一枚の此方の王が片隅へ座敷牢の如く追こめられ、今の間に落ちるが、金でも銀でも打散らして、かこふて見る氣はござらぬか。我等がしわいは知れた事、座敷牢へ入らうが都詰にならうが金銀は手放さぬ……鑓玉に上げられふが獄門に上らふが手前の金銀は放さぬ」。

自分の子供の難儀を前にしつつも、淨閑のかうした欲心に憤りながら、治部右衛門は恨めしげに、「お主がしわい無慈悲から、五十年連添ふ爺婆のめうと間まで不和になり、我子の命に替へぬ金銀、さぞや親類縁者が飢死するとも構ふまい」といつて侮辱するのであるが、淨閑はいよいよ町人根性を發揮するのである。

「侍の子は侍の親が育てて武士道を敎ふる故に武士に成り、町人の子は町人の親が育てて商賣の道を敎ゆる故に商人に成る。侍は利德をすてて名を求め、町人は名を捨てて利德を取り金銀をためる。之が道と申すもの、如何なる大病難病も、病には療治樣々有る。國法で取らるる命には、人參で行水させてもいかないかな助からねど金銀では助かる。命の買はるる金銀、大事の寶といふことを與次兵衞めが知つたれば、此難儀は仕出さぬ。なんぼう惜み貯へても、死んでは帷子一枚とは、此淨閑も知つたれども、死ぬるまで金銀を神佛と尊ぶ。之が町人の天の道。金の罰の當つた奴、まだ此上に惜氣もなふ金出して、いか成る天罰大難にがな遭ひ居ろか、と可愛い程猶出しかねる。しわい名をとる此淨閑、金銀計惜むでなし、塵灰まで惜しいもの、たつた一人の忰の命、惜しうなうて何とせう」

金銀崇拜は町人にあつては實に天の道なのである。かうして彼等は金を集めることには懸命に汲々たるのである。子が可愛いくないのではない、子が可愛いさに益々金銀が可愛いのである。否子よりも命よりも金銀が可愛くて貯めたくなるのである。だからこそ無い處にはなくても、有る處には有るのが金である。資本主義の萌芽は

からして既に此處に培はれてゐたのである。

『心中重井筒』の德兵衞の養父は德兵衞を戒めていふ、

「おれが談義參りして、一文投る賽錢さへ、進ぜうか進ぜまいかと胸算おいて見て、例へ算が合ふても五度に三度は投げずに仕舞ふ、側に居る同行衆がぐわらぐわら投げる時には、錢を一文つまんで片手を斯う振り上げ、投げる顏で鹽の長次郎、錢は手にとまつた、かう氣轉を利かせねば過ぎにくい身代」

これは必ずしも儉約とか、貪慾とかいふことをのみ表はさうとしたのではなくて、商人根性その儘を描いたのである。そしてそれが又彼等が如何に拜金思想を抱いてゐたかを示し、資本主義の萌芽がどんなものであつたかを示して餘りあるものである。

『さつま歌』のおまんの父は琉球屋の新兵衞といつて、十萬貫目持といはれ、薩摩はおろか、筑紫九ヶ國に隱れない分限者である。それでゐて男まさりの後妻は新兵衞を押しのけて、强慾の限りをつくし、おまんの母親の十三年忌の當日にさへ、お經一つ上げる氣も出さねば、寺參りをも許さないのみか、佛はそちのけにして、その日にわざわざ金持の婿からの結納を受入れるのである。而もその婿といふのは、おまんには押付けであつて、多量の結納をもつて來るといふ以外には、何の何某かさへろくろく分らないのである。拜金のお塊である盲目者には義理も人情もないのである。「何とおまん見やつたか、安ふ積つて百兩足、何程四の五のいやつても、我身の細工で彼れ程の男はちと持惜かろ」、といつてゐる繼母には、金さへ手に入れば、娘も娘の母の忌日も何でもないのである。

けれども『昔暦』の中の卷に、おさんの父親道順の詞として、「ひとり娘の事なれば、婿をとつて家を繼がする筈なれど、近年諸國の銀もすまず、家屋敷をも人手に預ける逼塞の身、此跡を娘に渡し苦勞さす可愛さに、一代切に家を捨て、嫁入させた親心」といふのがある。さすがに繼娘に對する繼ましい親心と、實の娘に對する親

心との間には、自ら異る愛情のあることを此處には明かに見ることが出來るが、それよりもむしろ時代人の經濟思想がよく現はれてゐることを見るべきである。金と結婚させて不自由なき身とならせたい、なりたい。これが道順夫婦の心であり娘の望みでもあるのである。何はさておいても先づ黄金第一主義であつたことは、最早今日と選ぶ所はなかつたのである。だからこそおさん茂兵衛の丹波に於ける隱れ家の主助作は、自分が預かつた八百目の金を横領したさに、更にお上からの褒美ほしさに、すぐに二人を密告してしまふのである。

遊里は金融機關　かうして町人が貯蓄し利殖した金錢は、奢侈に費されるに非れば、遊興に投ぜられたのである。由來町人は學問もなければ識見があるでもなく、高貴なる趣味を有するでもなければ、深い思慮があるでもなく、巧に機會に乘じて儲けた金をもつて、本能の滿足を買へば幸福の頂點に到達することが出來るのである。自由戀愛を禁ぜられ、不義を罰せられ、動もすればさうしたことで命まで失はなければならぬとされて居た此時代の自然兒が、盲目的情感の飽滿を、解放された肉慾の世界に求めたのは自然の勢といはねばならぬ。彼等にあつては遊里は人生の天國であり樂園であり、政治的社會的に壓迫された彼等の鬱憤の洩らし場でもあつたのである。されば遊里は實に一面に於ては富の集中を調節する一種の金融機關であると同時に、またある意味に於ての社交場でもあり、町人の腹いせの安全瓣でもあつたのである。そこでは武士と町人との間に何の差別があるでもなく、差別は只金の有無によつて生じたのである。かうして大阪では新町も北の新地も其他の遊び場も次第に隆盛になつたのであつたが、中にも新町の隆盛は江戸の吉原や京の島原をもしのぐほどであつた。

「あゝ霧は不斷の伽羅をたき晝にもまさるともし火は、月常住の夜見世かや、朱雀三谷もいかなこと、直下にみつの難波の里戀も所の氣につれて萬手廣き大曲輪、色に擲つ金銀は土か砂場の西口や」（淀鯉出世瀧德）

又『我衣』にも此頃の遊里の奢侈と華かさを記していふ。

「元祿寶永の頃の惡所の繁榮は、晝は極樂の如く夜は龍宮界の如しといへり。諸國の珍味先づ此地を最上とはこび、異香

匂ひ家々に滿つ、數の遊妓迦陵の袖をひるがへす、遊客は他人百金を費せば我は千金を費したりとおく費すを此里のきぼとす」

そしてそこには「月夜はなをか闇の夜も」ぞろぞろとひやかし客までぞめき歩いて、龍宮ならぬ不夜城は、宛がら極樂淨土でありユートピアであるのであつて、「夜晝あがいても三百文も儲らぬ」駕籠屋にかつがれて此處に出入するものには、一夜に二百兩も擲つて大盡遊びをするものもあつたのである。かうして「阿波鳴渡」の伊左衞門は九軒町の吉田屋を定宿として夕霧をあげつめ、遂に七百貫目の借金を背負うて勘當の身となつたのである。『冥途の飛脚』の龜屋の世繼忠兵衞も、「千萬兩の遣繰も筑紫吾妻の取遣も居ながら金の自由さは一分小判や白銀に翼の有る如くなる」が儘に、二百目三百目のへつり金をしては、新町へかけこんで、見世女郎の梅川にうつつをぬかしお大盡のまねをしてゐたのである。

『天の網島』の紙屋治兵衞も亦、紀伊國屋の小春といふ白人に三年越し打込んで、商賣はそつちのけにし、遂には十二三兩の金さへなくなつて、戀人を太兵衞に請出され、たまらなくなつて小春と心中したのである。『油地獄』の與兵衞も亦此風をまねて放蕩三昧に身をもちくづし、たつた二百目の銀を親に無心いふことも出來なくなつて、遂にはお吉殺しといふ大罪まで犯さなければならなくなつたのである。『女腹切』の柄卷屋の半七も亦、いまだ弟子の身でありながらお花といふ女郎に打込み、『刄は氷の朔日』の鍛冶屋の平兵衞も、小かんといふ私娼になづみ、『曾根崎心中』の德兵衞はお初に、『重井筒』の德兵衞はお房に、『生玉心中』の嘉平次はおさがに、といふ風に、何れもが皆時代の空氣にかぶれて、夢の國幻の國に遊んで、そこに酒と女の享樂生活に現實的陶醉を求めたのであつた。けれどもそれは金といふ一切を自由にし得る力をもつたもののことであつた。「國法をも掟をも權力をも左右し得る黃金」といふ不可思議な魔力に、兎も角も惠まれたもののことであつた。處がその力をもたず、その惠に浴することの出來ないものは、むしろ社會の大部分を占めて居た。彼等は情感の解放は

おろか、ろくろく食ふことすら出來なかつた。さらばといつて、不正を行ふことも出來ず盜をする力もない彼等は、徒らに黃金といふ妬ましくも呪はしい力の犧牲となる外はなかつた。

女の身賣　かくして親や叔母の爲に賣られて苦海に身を沈める娘や姪は到る處にあつた。生きたいといふ本能に驅られて、自らも覺めなければ、親たるものも覺むることなくして、之を罪惡と思ふよりも、むしろさうして一家の生活を助け、親や一族の困難や病氣の爲に犧牲となることを、絕大なる美德となし至大なる孝行とした時代に於ては、それは已むを得ないことであつた。生きんが爲には、彼等は最早人間としての品位などを顧る暇はなかつた。否その力さへなかつたのである。『二枚繪草紙』の下の卷に於てお島女郎が醉うて管まくやうにいふが如く、「私等が今の此勤、だてにも派手にも身の爲でも、一日片時なることか、親兄弟のいとしさゆえ、面白からぬ勤をも、つらいと一度いひやらぬは、親兄に苦をかけまい爲」である。貧民社會の子女の間では花柳の巷に身を賣つて、玉の輿に乘るのを理想としてゐるといふことを、今でもよくきくが、それは彼等がさうした社會の內情を知らずして、外見の美しさだけを見ての無智から來る、黃金第一主義の觀念と生活難の惱みからのことであらうが、實際に於ては、誰一人進んで道樂に苦界に身を沈めようとするものは、何れの時代にもない筈である。『長町女腹切』のお花の繼父は言ふ。

「やい不幸者……牛七めといふ騙(かたり)めと夫婦にしては年寄つた此親が鼻の下が干あがる……かたりめが挨拶はらりしやんと切つてしまひ、年切まして奉公するか……」

お花が之に對して、繼父は猶大事と嗜み、隨分孝行盡すに微塵も憐んでくれぬといつて不平をいふと、父親は更に、「盜人の晝寢も當がある。おのれが母に何の見込はなけれども、おのれを賣つて食ふ爲女夫になつた」と明かにいつてゐる。

『冥途の飛脚』の下の卷にも、「其處へ見へる剃下は昔は大貧乏、年貢に詰つて娘を京の島原へ賣り、大盡に

請出され奥様に供はり、聟のかげで田も五町藏も二ヶ所の分限者。同じ傾城請る身が我はそなたのお袋に憂目をかける口惜い」と忠兵衛はいつてゐるが、かうしたことを考へてゐる忠兵衛を憐むよりも、かうした地位に置かれる女のあはれなる境遇には飽くまで同情せずにはゐられない。

『氷は氷の朔日』の上の巻で、

「伯母樣許して下さりませ、國の父樣母樣が浪人でなければこなさん達へみつぎの筈、そのならぬが悲しさに、私が身を捨てました。他人でもあることか、伯母は親の片われ、こな樣達ばかりぢやない、國にござる母樣への孝行と思ひます。伯母樣を私や母樣と思ふてゐまする」

といつてゐる小かんは、叔母の病氣を救はんとして、三年を僅か十二兩で身賣をするのである。而も無自覺時代の女たる小かんは、非常な孝行をするつもりで、自ら進んで叔母にも告げずして身を賣つたのである。そしてたつた四兩の身請の金が出來ないといつて大騷をなし、遂に心中までするのである。

『重井筒』のお房が德兵衛に賴んで、遂にその才覺の成らないに泣く四百目の金といふのも、父親の難儀を救はんが爲の金である。『丹波與作』の小萬が、出女になつて一心に貯蓄せんとしてゐるのは、戀人與作の爲ではなくして、二石二斗の未進米の爲に水牢に入れられんとしてゐる父を救はんが爲である。

かうしてそれからそれと尋ねて行つたら、苦界に身を沈める凡ての女が、皆大方同じやうな經路を辿つたものであらう。公娼制度があるとないとに係らず、資本主義の時代であると、文化の進まない時代であるとを問はず、貧しき若き女の行くべき路は悲しいかないつも同じことではなからうか。男性といふものが地上から姿を消さない限り、本當に新らしい理想的な時代が生れない限り、かうした憐むべき運命と忌はしい地上の相は、永遠に亡びない人生の謎であるかもしれない。

金錢浪費の結果　それは兎に角に、情感解放にのみ心をゆだねて、あくまで刹那主義的現實主義的生活にあこ

がれた元祿時代の人々は、奢侈と遊里と芝居とに沒頽したのであつたが、さうした生活はいつまでも浮世の義理と相容れることが出來なかつた。いづれは社會的のさまざまな規範や傳統との矛盾衝突をまねくの外はなかつた。彼等は折角金を求めて、金によつて不思議な魔力を得ることが出來たけれども、情けないかな、忽ちにして再び自ら此金によりて惱まされ、之によつて殺されねばならぬこととなつたのである。

『曾根崎心中』の德兵衞が心中しなければならなかつたのは、僅か二貫目の銀が原因であつた。折角死ぬ思ひをして手に入れた二貫目の銀を、男達からうつかり九平次に貸してまんまと騙られてしまつて、面目を失つた彼は遂に死んでゆくのである。德兵衞の眞の仇は九平次でなくして、むしろ二貫目の銀であつた。二貫目の銀さへ一時手に入らなかつたら、或は彼は死なないで生きるべき他の道を考へ得たかも知れない。『重井筒』の德兵衞の死因の一つも、戀人お房の父の難儀を救はん爲の四百目といふ銀である。『二枚繪草紙』の市郎右衞門が、弟善次郎の犧牲となつて、死なねばならぬに至つた原因も、一貫目の銀と小判二十五兩と一分である。只一口辯解しさへすれば、何でもなく生きられさうなものであるに係らず、脛に疵もつ彼はそれが出來なかつたのである。それほどの弱い男であるから、彼は直ちに現實生活の餘りにはかなきに眼覺めて、永遠の戀愛に向つて急いだのである。『刄は氷の朔日』の小かんが閉口したのも、四兩の銀である。強い人間にとつてはまるで想像もつかぬほどのことであるが、それに對して忽ちへこたれてしまふのが、淺薄なる現實主義者である。『今宮心中』のおきさ次郎兵衞にしたところで、誤つて七貫五百目の家質の證文を引きさいたとて、直ちに死なねばならぬ事はなからう。假りに其丈けの銀の餘裕があつたとしたら、二人は笑つて其證文を自ら買取つた事であらう。それが出來なかつたのは矢張現實主義の生活に目がくらんでゐたからである。作者は卽ち其盲目者を引かついで、理想主義の天國へつれてゆかうとしたのである。『昔暦』のおさん茂兵衞にしても、最初おさんが茂兵衞に向つて、臨時の融通をたのんだことが、彼等の死の導火線であつたのである。もう一歩進んで、最初からその一貫目を夫の

以春に向つて堂々と要求するほどの大膽さと、それを敢てするほどの健全な常識がおさんにあつたとしたら、彼等の運命はあれほど劇的ではなかつたことであらう。『歌念佛』に於ても、清十郎がお夏から借りた七十兩の金は、一種の魔の如くに絶えず清十郎につきまとうて、最後まで彼の運命の糸を引いてゐたのである。『冥途の飛脚』の梅川と忠兵衛の命を取ることとなつたのは、忠兵衛が封印を切つた藏屋敷の金の三百兩であるよりも、むしろ彼が最初八右衛門から借りた五十兩の金である。彼をして封印を切らしめたのは實に此五十兩である。彼は結局五十兩の爲に命をとられたのである。『生玉心中』の嘉平次の命を奪ふこととなつた原因は、十六兩の遊興費であり、『天の網島』の治兵衛と小春の命の代も十二三兩の銀で、それさへあれば、ともかくも小春を一時請出して太兵衛に鼻をあけさせることが出來たのである。『女腹切』の半七の叔母をして自殺せしめたのも二十兩が動機である。その他『丹波與作』の與作と關の小萬をして、一度は心中せしめようとした動機の一つは、小萬の父の滯納の二石二斗の租税と、與作がひぬかの八藏から借りてゐる二百目の銀とである。

それからそれと一々取上げて見る時に、有ゆる世話物の悲劇を導き出してゐるものは金である。金が直接の原因でなければ、それが背景となり陰影となつてゐるのであつて、金と關係をもたないといへるものは『重帷子』と『堀川波鼓』の二篇丈けである。『卯月の紅葉』と『卯月の潤色』との心中の根源は、家庭の不和とも見ることが出來るが、其處には金に縁の深い財産相續の爭が動機となつてゐる。『宵庚申』の悲劇は、色々に解することも出來るが、其遠因の一つは、半兵衛の養母が陰に彼に財産を讓り度くなくて、半兵衛の女房をいぢり出し、體よく二人を放逐するにあると見ることも出來さうである。これは一面から見ると家長制度の弊害でもある。

家長専制と金錢　家長専制といふことは、日本の社會狀態の特色の一つではあるが、それが惡用されると痛ましい犠牲者を生ずるのである。『女腹切』だとて矢張家長の戸主權の惡用が其悲劇の根源であると見ることも出來る。卽ちお花の父親は實に舊時代の家長の惡典型と見ることが出來るのである。『さつま歌』のおまんの繼母だ

とて、家長權を亂用して彼女に强制結婚を迫らうとしたことが悲劇の源である。『萬年草』のお梅にしても、父親の家長權妄用から出た强制結婚が、一切の破壞を招いてゐることは爭はれない。『歌念佛』のお夏の狂亂にだとて、此種の强制の藥が餘りにきき過ぎてゐることは否定出來ないのである。『生玉心中』の嘉平次も『曾根崎心中』の德兵衞も、共に好きな女をすてて、好まぬ女との結婚を强制されることが、心中の一つの原因とされてゐる。一體强制結婚の裏には自由戀愛の否定とか、自由結婚の妨害といふことが認められるが、さういふ意味からいふと、『今宮心中』のおきさ次郎兵衞の心中は、二人の自由戀愛と自由結婚に對する主人の壓迫が、與つて大きに力あるのである。そして此等の家長權の亂用とか强制結婚とか自由戀愛の妨害とかの裏には、多くは皆金錢がからまりつくか、それが金錢關係と對立してゐるのである。

身賣の代金　序に世話物に見えてゐる公娼若しくは私娼の中で、彼等の所謂身の代金といふものが幾何であつたかは、一々共年限とも比較しないと分らぬが、文字の上に現はれた丈けを見ると、一番にあはれなのは、何といつても『氷は氷の朔日』の小かんである。三年を僅に十二兩に身賣し、二年つとめて後に、身請の爲に七兩の金が問題となつてゐるのである。それから有名な『天網島』の私娼小春は、太夫や天神でない丈けに、請出すに新銀七百五十目で足るのであるが、それも換算すると金十二三兩のことである。

『長町女腹切』のお花の一年の給金が二十兩といふからには、彼は小春などに比べると、ずつと上等のものであつたやうである。『冥途の飛脚』の梅川も、太夫天神の階級でなくて見世女郎であるが、それでも身請の金が百六十兩であるのは當然であるかも知れぬが、『淀鯉』の吾妻の奈良に於ける四年間の身の代が二百兩といふのは、その戀人勝二郎のいつてゐることから察しても、少しく安きに過ぎるやうである。『壽の門松』の藤屋の吾妻太夫の身の代金三百兩といふのは、長年つとめて後のことであるから大して高いものではないにしても、『阿波鳴渡』の夕霧の身請の代金八百兩は、いくら太夫だからといつても、これまでの女郎に比べると如何にも高い

ものである。尤も『浪枕』の毛剃が請出す七人の女郎の身の代金合計千四百五十兩は、一人あたり二百兩餘であることを思ふと、京大阪で鳴らした夕霧であり、七百貫目といふ借金を伊左衛門に背負はせた名妓ではあるし、丁度金銀の價の安くなつてゐた時代ではあるし、八百兩の身の代金は、さう高いとはいへないかもしれない。それに比べると千二百兩にて請出されるといふ『傾城反魂香』の葛城の價は素晴しく際立つたものである。

時代物と經濟　以上は主として世話物について見たのであるが、時代物の上には經濟との關係がどんな風に現はれてゐるであらうか。貨幣との關係は別に述べた如くであるが、その他には經濟關係が餘りに多く現はれてはゐないやうである。けれども廣い意味に於て、當時の成金とか拜金の徒とかが、どんな態度であつただらうかを見るには、『傾城酒呑童子』といふ都合のいい作品がある。此作の前半と後半とは必然的な劇的關係に乏しいものであるが、第三段第四段第五段は、惡魔の如く吸血鬼の如き、ひらぎの長といはれる成金を描いた、風變りのものである。ひらぎの長といふのは、江州鏡山の遊女屋で「太夫ばかりが五十人天職が五十餘人、圍の端のと二百人に餘つて、禿どもさへ百人餘」もおいて、時運に投じて大金を儲け、贅澤の限りを盡してゐるのである。彼は「總じて慘い目を見まいと物の哀れを知つたり、人の恐れ世の中の、義理順義を知るが最期貧乏神が乘移る」と心得てゐる男であり、慈悲も情けも知らぬ男である。だから、懷胎で困つてゐる女を自分の子の嫁にするといつて、得心づくで、僅か六貫匁の禮で引取つておきながら、「此のやうな手練をせねば分限者にはなられぬ、これがおれの商賣ぢや、その腹の子をおろせ」といつて、墮胎させた後で女郎にして、五千兩一萬兩の金を儲けようとしたりするのである。又子を孕んで死にかかつてゐる女郎を虐待して「氣强ふかからねば傾城屋はならぬ、一人に情かくれば跡の例になる……棒の先で勤めさしよ」といつて、愈ゝかかへの女郎に打擲を加へたりするのである。さうして强慾非道によつて積み上げた金によつて、彼の求むる所は、只官能の飽滿と驕奢の他には何もないのである。試に下劣にして齒の浮くやうな下の言によりて、露骨な彼の成金根性をうかがふがいい。

「いや行水心が惡い……京の水を切らして、かかり湯に逢坂の水を使はせをつて、扱肌のあんばいの惡さ」、

何んといふ氣障な下卑た威張り方であらう。又富王侯を凌ぐものあることを示さんとして、ひらぎの長は、

「……道中が大儀な、舟いやなり馬嫌ひ、駕籠はふらつくやあ福庵、お主は地體京生れ若し貧乏公卿に近付があるならば御所車一輛買うてくれ……」

といふのである。彼は實に「金ずくめたる身の榮花に」ほこり、全く「金の冠被ぬばかり一なる傲者にふけつてゐるのであつて、その驕傲は實に口先ばかりではなく、平民にゆるされなかつた能舞臺まで設けたりして、ありふれた成金そのままに、食膳に於ての贅澤の如きは實に言語に絕したものがあつた。

「古金襴の膳覆ひ、春正蒔繪の價千金かけ盤高杯二汁七菜手を盡す、……七度搗に七度篩ひ誰が飯にして精白厭はぬ白鷺の、せせり箸して不機嫌顏。何と世界にもう食ふ物はないか、明けても暮れても鯛の鯉のと食はれぬ物ばつかり、此二の汁の鳥は何ぢや……生鶴のお汁といふよりくわつと色を損じ、鶴といへば結構な物かと思うて、今時分の鶴脂がなうて喰はるる物か、打明けて犬に食はせ、今もつて來た手皿は何ぢや、アア是は生鮭でござんす、態々若狹へ飛脚を立て取寄せたと申されます、ムム若狹へ取りにやつた、こりや出來したと機嫌を直す食好み……」

茨木屋幸齋をモデルにしたのだといはれるひらぎの長は、かうして贅澤の限りを盡し、傲慢不遜と殘忍非道の振舞を敢てしつつあつたが、遂にそれが其筋に知られて、

「やい長承れ、己れが奉公人の抱へやう人買同然の仕方、其上折檻嚴しく拷問を學び、殊には歷々の町人さへ、愼む程なる驕身の程知らず世を憚らぬ我儘、其外數箇條の罪科」

といつて叱られ、「女郎せぶつて掴み取つた一分小判の金が罰」となつて、頭の鉢をしたたかなぐられると、

「長は頭を下げ一々誤り奉る、世上の人も聞き給へ驕る者久しからず、我人に辛ければ人亦我に辛しと、口にはいへど心に知らず、から災難の來る時始めて悔むにかひもなし、重罪は我一人あの忰助けて下され」

といひながら、警固嚴しく引立てられたのであつた。それは丁度驕奢飽くことなき『淀鯉出世瀧德』の勝次郎と同じ末路であつた。勝次郎は例の元祿の大成金淀屋辰五郎をモデルにしたもので、五百兩千兩を平氣で遣ふことを威張つてゐるのである。そして他人からも亦「石火矢でも崩れまい長者の家」とされてゐたのだが、新町の女郎吾妻を大金で請出し、正に自分の家に入れんとする折しも、惡手代の僞印遣ひの責任を負はねばならぬこととなり、社會政策上頗る興味ある闕所といふ制度によつて、「金銀財寶山田畠、京大阪方々の家屋敷まで取上られ、着の儘での御追放」を受ける身となつてしまつたのである。かうして金の有り餘つて富めるものは、情感解放の結果金に困つて心中するといふことはなかつたが、反對に奢侈と贅澤の爲に、自ら贏ち得た金によつて、却て自分の首を絞められることとなつたのである。けれども此處に忘れてならないことは、かうした間に恐ろしい資本主義の萠芽は知らず識らず培はれて行つたのである。「何年か此の方人の噂に乘る男、それ程身代殖えて來る、ひよつと人に譽められては跡の身持が難かしい」といつてゐるひらぎの長の言葉は、明かに之を裏書きしてゐると思ふ。

結論　之を要するに、かくの如く近松の世話物は勿論、時代物についてもつぶさに研究を進めてゆく時に、元祿享保の時代が、如何に町人跋扈の時代であり、黄金崇拜が如何に時代の潮流であり、情感の解放、本能飽滿に向つて、一般民心が如何に憧憬し、その理想とする贅澤と快樂を得んが爲には、如何に其手段をさへ選ばなかつたかを明かにすることが出來るのである。之と同時に、當時大阪は實に日本の富の七八分を集中してゐたといはれてゐる位であるから、近松淨瑠璃に對して徹底的な經濟的研究を進めてゆく時に、吾々は其處に大阪を中心とした一種の經濟史的文化史ともいふべきものを編み出すことが出來るであらう。そこには飛脚の制度や其發達の狀況も知ることが出來、又爲替の運用やその方法をも明かにすることが出來るであらう。遊蕩兒を中心とした種種の金錢關係も知ることが出來ようし、藏屋敷の制度も、色々の取引上の習慣も、支拂の狀態も、金銀其物に關

する様々の狀況も知ることが出來るであらうし、武士は食はねど高揚子などと誇つた經濟的空想的理想主義時代が次第に變化し、社會上に於ける經濟狀況の推移につれて、漸く現實的となり打算的となり、町人の拜金思想の勃興と交通機關の發展につれて、次第に資本主義時代へと進展して行く經路を、そこに髣髴することが出來るであらう。

近松の作品と貨幣關係

近松世話物	上演年月	銀貨
曾根崎心中	元祿十六年五月七日	（元祿銀）
さつま歌	同　十七年一月十五日	（元祿銀）
二枚繪草紙	寶永三年三月二十七日	（元祿銀）
卯月の紅葉	三年六月一日	（元祿銀）
堀川波鼓	四年二月十五日	（寶字銀）
卯月の潤色	四年四月二十一日	（寶字銀）
重井筒	五年春	（寶字銀）
萬年草	五年四月六日	（寶字銀）
丹波與作	五年秋六月	（寶字銀）
淀鯉出世瀧德	五年冬	（寶字銀）
歌念佛	六年一月二日	（寶字銀）
又は氷の朔日	六年六月	（寶字銀）
今宮の心中	七年一月十三日	（寶字銀）
冥途の飛脚	八年三月五日	
夕霧阿波鳴渡	正德二年春	
長町女腹切	同　二年秋	
大經師昔曆	五年一月	（享保銀）
生玉心中	五年八月	（享保銀）
重帷子	享保二年八月二十二日	（享保銀）
壽の門松	三年一月二日	（享保銀）
小女郎涙枕	三年十一月二十日	（享保銀）
天網島	五年十二月六日	（享保銀）
女殺油地獄	六年七月十五日	（享保銀）
宵庚申	七年四月二十二日	（享保銀）

銀貨鑄造通用

（元祿銀）

慶長時代の丁銀粒銀元祿八年まで行はる
元祿八年より寶永三年五月迄元祿銀鑄造
—寶永二年金一兩を銀五十八匁替

寶永三年七月寶字銀鑄造

（寶字銀）

—寶永五年金一兩を錢四貫匁又は銀五十二匁替、六年銀六十匁替

△七年二月まで寶字銀通用
△同三月、中銀鑄造△同四月より七月まで三寶字銀鑄
△正德元年八月より二年九月迄四つ寶銀通用
△正德四年新銀享保銀出來る享保二十一年まで通用

（享保銀）

四年頃享保新銀二百五十匁を四寶銀一貫目替
享保金一兩を新銀五十匁七分替

金貨通用鑄造

（元祿金）

△慶長時代の大判小判一分判元祿八年まで行はる
△元祿八年貨幣制度を改め元祿金を寶永七年まで鑄造
△元祿十年六月三十日より十四年間二朱金鑄造
元祿十三年金一兩を銀六十匁替又は錢四貫文替

（乾字金）

△寶永七年乾字金（小判と一分判）を鑄る、此金一兩を四寶銀八十匁又は錢三貫文替
正德四年享保金成る、此金一兩を錢三貫文替、乾字金二兩替

（享保金）

△享保四年十二月限り乾字金の通用停止されたが、行はれず、同十五年又通用を許

徳川時代殊に近松時代に於ては、度々貨幣の改鑄が行はれ、其度毎に貨幣の質に變化があつた爲に、貨幣價値が變化し、從つて換算率等にも頗る面倒があり、それが近松や西鶴の作品には常に現はれてゐるので、一般讀者は勿論學者と雖も、物の價値の概念を得るに甚だ閉口するのであるが、今當時の貨幣の概要について述べると同時に、近松の作に現はれる貨幣及び金銀に關することについて大略を說いておきたい。近松の作品を理解するにはそれが必要條件の一つであるからである。

徳川時代の貨幣　元來我國には貨幣は既に太古より存し、初めは寶石や米穀布帛等を用ひて交易を行ひ、應神の朝には金銀錢の鑄造があり、反正の朝には銅錢が鑄造せられ、その後幾多の變遷を經て、貨幣進化の常道たる貴金屬の塊を目方によつて分割して用ふる所謂秤量貨幣から、更に經濟狀態の進步につれて、取引が頻繁になると、貨幣の受渡毎に品質の檢査をやり、重量を計つて分割するといふことが煩はしくなつて來て、自然に一定した品質の貴金屬の一定量のものをこしらへ數量のみ計算して受渡をするといふ、所謂定位貨幣の制に進むに至り一般の過程を大體に辿つて來たのであつた。そして足利時代の終から金貨は漸く定位貨幣にならうとする傾が現はれ、戰國時代から豐臣時代までは、秤量貨幣と定位貨幣と兩方が存在するといふ狀態であつたが、徳川時代に至つて、貨幣制度が稍々組織だつたものとなつた。ところで貨幣の變遷について述べることは、當面の目的ではないから、此處では徳川時代殊に近松時代に現存した、古くからの貨幣と新に生れた貨幣との關係について略述することにしたいが、先づ吾々の知らねばならぬことは、徳川時代の初めにどんな貨幣が存在してゐたかといふことである。

記錄によると、慶長六年五月に金銀貨幣の品位を一定したばかりでなく、金貨大判、小判、分判、銀貨丁銀、豆板銀等貨幣の種類をも制定したといふことになつてゐるが、これは一時に新らしく鑄造されたのではなくて、漸次に造り上げられたものであらう。そして此等貨幣の中、大判金は慶長六年に始めて鑄造されたものと信ぜら

れてゐるが、其重量は四十四匁、品位は五十或は五十二、即ち純金三十八匁七分二厘或は三十六匁八分あつて、之に銀及び銅を混じてゐる。此品位五十といふのは、純金を四十四とし、之に他の雑分の量六を加へたもので、金が八分八厘、雑分が一分二厘となつてゐる。

小判は其以前文祿四年鑄造の墨判金（額面の金高及び鑄造主管者の名や花押等を墨にてかいたもので、墨が消えると手數料を拂つて主管者の書直しを求めたものである）の墨判を、慶長五年に極印に改めたに過ぎず、量目は四匁八分、縦二寸四分、横一寸二分の楕圓形にて、品位は大判と同一だといはれてゐるが、實際は多少の相違があつた。即ち十兩の大判と一兩の小判との間には、一定の聯絡もなく、大判の純金含有量は千分の六七二、小判のは千分の八五六强にて、重量も大判は四十四匁小判は四匁八分であつた。

慶長十年小判金の四分の一の小金貨が出來た。之が所謂慶長一分判金で、種類は三四あるけれども、量目は皆一匁二分、品位も皆同様にて、而も小判と同一であり、縦六分、横三分の長方形をなし、一分小判とか、一分とか、一歩とかいふのがこれである。

銀貨はこれまで、地金の儘の銀塊を小切つて遣ひ、品位も一定せず、不便少くなかつたので、慶長六年六月一定の品位をもつた秤量貨丁銀、及び豆板銀（豆銀、豆板、小粒銀、小粒、又は單に粒銀、小玉銀、銀玉ともいふ）を鑄造したが、此等は定位貨幣でなく、從つて品位を定めただけで、量目は一定されなかつた。丁銀は大體の重量四十三匁位の海鼠形の銀塊で、豆板銀は指頭位の大小種々なる不規則なものであつた。品質は共に銀百分の八十、銅百分の二十であつた。

その後百年計りの間慶長の制度によつて鑄造が行はれてゐたが、實質に於て變化ないので、金銀貨の上には變動はなかつた。

元祿時代の貨幣　ところが元祿の頃に及ぶと、商業の發達と共に國民一般の經濟生活は非常に進歩し、一面に

於て、人民の生活が甚だ奢侈となり、これまで餘り貨幣の必要がなかつた邊鄙な地方にまで普及し、富裕な階級のみでなく、細民の間にも金銀貨が行渡つて、愈々貨幣の必要が烈しくなり、一方には久しく幕府の財政政策宜しきを得ず、將軍中に奢侈濫費の限りを盡したものがあり、それに相尋いで起つた天災地變の爲に收入は減ずるに反して、大に救恤の必要が起るといふ有樣で、幕府の財政は益々窮乏を極めるに至つたのである。幕府は即ち此處に一條の血路を開かんとして元祿八年、是までの制度を改めて、斷然として貨幣の改鑄を行つたのである。けれどもそれは、要するに一時を誤魔化さんとする改惡であつたので、此處に幣制紊亂の端が開かれ、爾後改鑄に改鑄がつゞきて、經濟界に及ぼす影響は慘絕を極めたのであつた。其後此狀態は一時は矯正されたけれども、遂に幣制の確立するに至らない儘で明治の時代に及んだのであつた。

さて荻原近江守重秀が主となつてやつた元祿八年の改鑄によつて現はれた金、銀貨と、これまでの慶長金、銀貨とを比較すると、瀧本博士著『日本貨幣史』によれば、

	(純金)	(純銀)	(雜分百分率)
慶長金貨	八五、六九	一四、二五	〇〇、〇六
元祿金貨	五六、四一	四三、一九	〇〇、四〇
慶長銀貨		八〇、—	二〇、—
元祿銀貨		六四、—	三六、—

純金の品位を四十四とする計算によると、

	品位	重量	一兩中の純金量
慶長金貨一兩	五二	四匁八分	四匁一分
元祿金貨一兩	七六	四匁八分	二匁七分

元祿大判、小判、分判等の金貨は八年九月十日から鑄造され、元祿十年六月卅日からは更に二朱金が出來、享保二年の末まで十四年間通用した。二朱金は一分金の全く半分の重量を有し、從つて四朱で一分をなしたものである。

寶永七年には乾字金の小判金と一分判金が出來、正德四年には慶長小判金に殆んど等しいものが出來た。乾字金は享保四年十二月限り通用を禁ぜられたが、又同十五年に通用を許された。

銀貨はたびたび改鑄されたが、何しろ其量目が同一であつて、改鑄毎に其質が下落して來たのであるから、その引替が容易でなく、人民は古金をしまひ込んで引替を求めず、幕府は遂に步合を增して慶長金百兩に對し、新金百一兩を與へんとしても其効なく、其割合は遂に百二十兩にまで引きあげられたが、それでも古金貨は市場に現はれず、惡貨のみが流通してゐたのである。

蓋し此時代の金銀貨は、金を本位として、額面を其地金の價値より大にした今日の貨幣と異り、德川時代の制度では、金銀銅三貨の法定比價は、時の地金の價を標準として決定したものであるから、時々貨幣の價値に變動があり、慶長年間に法定された金一兩對銀五十匁の割合は、實際の取引に於ては金一兩對銀六十匁となつてゐたのであつた。卽ち元祿十三年には法令によつて已むなく公然之を認定して、金銀貨の比價を金一兩對銀六十匁としたのであつて、錢四貫文卽ち四千文を、金一兩とすることは依然として行はれてゐた。

ところで近松が漸く淨瑠璃を書き始めた貞享頃の金一兩對六十匁といふのは、慶長金を標準として行はれたものであつて、金一銀十二の割合（純金四匁に對し純銀四十八匁の割合）であるに、八年に元祿金を發行してから、此法令が公にされた爲に、元祿貨幣の割合で換算すると、金一兩に銀六十匁は、金一對銀十四の割合（元祿金一兩には、純金二匁七分が含まれ、之に對して元祿銀六十匁の銀含有量は三十八匁四分であるから）となつて、元祿改鑄前よりも、銀は金に對して安く定められたこととなつたが、實際取引上では之によらず、却つて銀の金に

對する價は高くなり、卽ち幕府も法定の比價を維持することが出來ないで、當分の間（元祿十四年頃）は金一兩に對して銀五十八匁以下、錢三貫九百文以下としなければならなくなつたのである。そして實際に民間の取引では、金一兩に對して、銀五十匁餘から最高五十五六匁位であつた。そして錢は金一兩に對し、三貫五百文替以上に出でなかつた。新金貨の信用は斯くの如く少なかつたのである。

銀貨改鑄四回　それでも德川幕府は、貨幣の改鑄によつて巨額の利益を得たに味をしめ、元祿八年以後正德元年に至る十七年間に、銀貨を改鑄すること實に四回の多きに及び、其間に出來た銀貨は、（一）寶永銀又は寶字銀、（二）（中銀）、中字銀、又は永中銀、又は二つ寶、（三）三寶字銀又は三つ寶、（四）四寶字銀又は四つ寶の四種にて、其品位は下の如くである。（但し便宜の爲め、表中には、後の新銀享保銀の割合をも示す）

	丁銀重量	純銀	銅	鑄造期
元祿銀	三四匁六分	六四	三六	元祿八年九月—寶永三年五月
寶字銀	三九匁	五〇	五〇	寶永三年七月—寶永七年二月
中銀	四七匁八分	四〇	六〇	寶永七年三月中
三寶銀	三二匁八分	三二	六八	寶永七年四月—正德元年七月
四寶銀	四一匁	二〇	八〇	正德元年八月—正德二年九月
享保銀	三七匁三分	八〇	二〇	正德四年五月

以上は丁銀に關する表であるが、粒銀の場合でも質は同樣であつた。尤も粒銀の重量は元祿銀六匁三分、寶字銀三匁二分餘、中銀二匁八分、三寶銀七匁五分、四寶銀四匁二分等種々あつた。

斯くの如く五種（享保銀は後に現はれたものなれど便宜上此表に加へたに過ぎず）の銀貨が行はれ、それの引替も容易に進行せず、銀貨次第で商品に對する支拂の額も異り、同種の丁銀豆板銀でも、鑄造期が異ると相場が

ちがつたのである。例へば、

慶長銀一貫目に	元祿銀	一貫二百五十目
	寶字銀	一貫六百目
	中、三、四寶銀	二貫目
元祿銀一貫目に	慶長銀	八百目
	寶字銀	一貫二百八十目
	中、三、四寶銀	一貫六百目
寶字銀一貫目に	慶長銀	六百二十五匁
	元祿銀	七百八十目
	三、四寶銀	一貫三百目
中、三、四寶銀一貫目に	慶長銀	五百目
	元祿銀	六百二十五匁
	寶字銀	八百目

こんな風であつたから、銀貨對金貨及び銅貨の比價も影響を免れることが出來ないで、これまで銀五十匁又は六十匁を以て金一兩に換へたものが、七十匁乃至八十匁から、遂に九十匁近き割合で換算さるるに至り、銅錢卽ち錢に對しても、これまで銀一匁に六十文替であつたものが、正德元年四寶銀の出來た頃には、錢四十文が銀一匁にあてられた。從つて從來銀六十匁が金一兩、錢一千文卽ち一貫文が金一分、四貫文卽ち四千文が金一兩であつたのが、銀八十匁が金一兩、銀一匁が錢四十文、錢三千二百文が金一兩に替へられるまでに至つたのである。尤も產出の多い銀貨の價が下つたからとて、產出の少い金の價が、直ちに下る理由はないのであるから、錢三千二百文が金一兩になどなる筈はないのであるが、事實上さういふことの起つたのは、寶永七年から正德四年の間に、新に乾字金が鑄造されたが爲である。

此乾字金は小判金と一分判金の二種で、

	重量	純金量	品位、金	銀	雜
乾字小判金	二匁五分	二匁餘	八三、四	一六、五五	〇、〇五
同　一分金	六分二厘五毛				
元祿金	四匁八分	二匁七分	五六、四一	四三、一九	〇、四〇
慶長金	四匁八分	四匁一分	八五、六九	一四、二五	〇、〇六

前の表によつて乾字金を元祿金に比べて見ると、質に於ては非常によくなつてゐるが、量に於て甚だ減じた。之を同じ一兩として通用させようとしたのであるから、之に對する銅錢の價はむしろ高くなつて、前述の金一兩對錢三千二百文などいふ變動が起つて來たのである。此等の關係を知らぬと『長町女腹切』などの中に現はれる計算を理解することが出來ないのである。

經濟界の混亂　かくして惡貨の頻出と、銀の價下落と、良貨が市場より姿を隱したこと、古金銀の引替意の如くならなかつたこと、幕府に於て最初から改鑄原料の不充分であつたこと、引替へた古金銀のみにては新鑄の原料が不足して、實際に於ては改鑄も進まず金銀の不足等の爲め、愈〻經濟界の混亂を來し、物價は暴騰に暴騰をつげ、人民の困惑殆んど救ふべからざるに至つて、新井白石の意見によりて、幕府は遂に正德四年貨幣制度の改革を斷行するに至つたのである。

正德四年の金銀貨は全く慶長の古制に復したものである。卽ち金貨の種類は小判と一分判の二種にて、その品位量目及び大さ等全然慶長金と同一で、新鑄の銀貨も、丁銀と豆板銀の二種に限り、慶長銀と同樣、品位は銀八十銅二十の割合であつた。新金貨は正德四年から享保を經て元文元年まで鑄造され、武藏判又は享保金とも呼ばれ、銀貨は正德四年から享保二十一年まで鑄造されて、單に新銀又は享保銀とも呼ばれた。

新金銀と古金銀の割合は、

慶長古金
新金（享保正德金）｝一兩に對し今通用の十割増し｛即元祿金は二兩

慶長古銀
新銀（享保銀）｝一貫に對し只今通用の寶字銀十割増｛即中銀三寶字銀四寶銀は二貫目

元祿銀（通稱元字銀）｝一貫目に對し只今通用の寶永の銀六割増｛即中銀三寶四寶銀等に對し一貫六百目

寶永始の銀（寶字銀）｝只今通用の寶永の銀に對し三割増即ち一貫目は｛其後の寶永銀一貫三百目

以上のやうな法定相場が出來たが、實際取引に於ては少しもそれが實行されず、人により、所により、時によつて、交換の割合が異つたので、享保三年十月法定割合を一般取引上實行されてゐる割合に適合せしむべく、下の如く改正したのであつた。

慶長古銀及新銀一貫につき、

元祿銀は	二割半增	卽一貫二百五十目を以て換
寶字銀は	六割增	一貫六百目換
中銀は	十割增	二貫目換
三寶銀は	十五割增	二貫五百目換
四寶銀は	三十割增	四貫目換

處が之が又守られず、幕府が干涉すればいよいよ經濟界は動搖し、金銀の相場が變り、物價の變動甚しく、一方には米穀の事情も伴つて、民間の混亂動搖は可成に久しい間容易に靜まらなかつたので、一時寶永七年來の惡貨は通用を禁ぜられたが、充分に禁令が行はれず、乾字金の如きは享保四年十二月限り通用を停止されても、一般取引には此禁令が犯され、享保十五年正月に又之が通用を許されるといふ風であつた。蓋し白石の意見によつ

て行はれた正德の貨幣改鑄は、理窟に於ては良かつたとしても、當時の窮迫した幕府の狀態では實行不可能なる方法が無理に行はれたのであつて、やがて又元文元年に幕府は再び貨幣の改惡を行ふに至つたのである。

近松の作品と貨幣　近松時代の貨幣が斯くの如く混雜してゐるので、新研究による世話物の發行年月等を土臺として、以上の貨幣の變遷をそれにあてはめて見ると、大要下の如くである。

元祿八年以後の所謂元祿金は、寶永七年まで鑄造が續けられたから、それは『曾根崎心中』から『生玉心中』の間に亙つて通用し、銀貨は寶永三年五月まで鑄造されて、七月からは寶字銀が行はれてゐるから、元祿銀は『曾根崎心中』から『卯月の紅葉』に及び、其後にも勿論通用してゐると見るべきである。

寶字銀は寶永三年七月から行はれて、同七年二月卽ち同じ年一月の中旬に公にされた『今宮の心中』後にまで及んで鑄造され、其年三月には中銀が、四月からは三寶字銀が、翌八年卽ち正德元年から、正德二年九月までは、四寶銀が發行されてゐるから、『冥途の飛脚』と『夕霧』と『女腹切』とは、最も惡い銀貨が行はれた時代の作品であつて、此三つの作品の現はれた時代は、又品質は惡くはないが、分量の半減された乾字金の時代であつたことを記憶しなければならぬ。

それから享保四年の十二月から一旦乾字金は廢止されることとなり、慶長の古制に復した良質の新銀享保銀が現はれたのは、同じ享保四年であるから、『昔曆』以下の作品は凡て新銀時代の作と知るべきである。

近松の世話物の最初の作である『曾根崎心中』は元祿十六年の上演であるから、德兵衛の命を取ることとなつた問題の二貫目といふのは、銀子とあり、目方計算であるからには、確に元祿銀をさしてゐることはいふまでもない。そしてその銀が豆板銀であつても、丁銀であつても、此頃大體には五十八匁を金一兩に換算してゐたのであるから、二貫目の銀が三十四兩餘であつたことは明かだが、德兵衛の叔父久右衛門が、「ふびんさに一分たて

て取らせん爲、女房に隱し二貫目の銀をそつと懷中し」て來たといつてゐるのは、今日から見ると驚くべきことである。何しろ二貫目といふからには、正味二貫目ある筈である。そんな重いものを苦もなく懷中したらうことは思ひ半に過ぐるものがあると思ふ。

寶永以後の作　『さつま歌』は元祿十七年卽ち寶永元年一月の初演であるが、最初に寬文の頃の事とあるからには、此作中に現はれる金銀は、本來からいふと、凡て元祿金銀貨の現はれない以前、卽ち慶長金銀貨のみ行はれてゐた時代のものと見るのが穩當かも知れない。だから今かかへようとする男の一年の扶持米五兩といひ、取かへ渡した二步の金といひ、お萬の母親のいふ「安ふ積つて四兩足」といふのも、凡て慶長金貨を標準としたものであるべきだが、近松は淨瑠璃を書くにあたつて、決して史的事實に據らないで、皆自分の時代に引直して書いてゐるから、此處でも元祿當時の金を眼中において書いてゐると見ねばならぬ。又下の卷にある「今日より元の菱川源五兵衞、一錢持たねど武士の嫡々、十萬貫目持やつても琉球屋の新兵衞、詞も違ひ座も違ふ」の十萬貫目の意味は只金滿家のことをさすもので、一錢は常に一文と見るべく、今日のやうな銅貨でなく、孔のあいた錢のことを字音で讀んだものである。

『二枚繪草紙』は寶永三年三月、『卯月の紅葉』は六月に出て、元祿銀は同年五月まで鑄造され、七月からは寶永銀が鑄造されてゐるから、此二作はまだ勿論元祿銀の時代のものと見るべきである。卽ち『二枚繪草紙』の中の卷にある五百目餘りの借金も、花代料理代合せて三百四十五匁六分も、善次に關した二貫目內外の銀も、介右衞門が、所謂七百目の質に入れた四貫目の手形したといふ銀も、白銀五百目二包といふのも、皆五十八匁で金一兩に換へられた元祿銀として換算して差支ないものである。それから同じ『二枚繪草紙』の中の卷の始に、「殘も今日はすつきりと、取つて九兩二分の銀」とあるのは、銀とことわつてあるから、やはり九兩二分に相當する元祿銀と見るべく、「小判二十五兩一分合せて四十切」とあるのは、明かに小判とあるから、元祿金貨であるこ

と疑なく、小判は二十五枚、一分金は一個あり、その他の白銀など合せて四十切れ即ち四十人分あつたのである。それから此作にも度々出て來る一錢といふのは、勿論銅貨の一文のことで、『卯月の紅葉』の上の卷の中程に出る「十貫目といふ敷金」といふのは、元祿金百七十二兩餘に相當する持參金のことである。

『堀川波鼓』は寶永四年二月の初演であるから、其前年七月から發行された寶字銀が世に出だしてからの作である。けれども元祿銀も寶字銀も實際は並び行はれてゐたやうであるから、お種が下女をして買はしめたといふ一服七分づつ、三服二匁一分の墮胎藥といふのは、銀貨であることは分つても、寶字銀であつたとは限ることも出來ない。けれども彥九郞が托鉢法師に與へた小判一兩が元祿金であつたことは明かで、更に源右衞門の下女の物語にある「今度禮に御座つたが、旦那樣へ銀十枚、內儀樣へ一分五つ、私等までつらりと三百づつあたたまつた」の語から見ても、そのすぐ前にある「十枚のりの付紙臺」は銀十枚を別に包み、銀子十枚と書いた紙を貼りつけて出す進物臺のことである。それから「十枚のり」の十枚は、藤井博士の說かれる如き小判十枚ではなくして、銀貨であることは「旦那樣へ銀十枚」の語にも明かで、其銀貨といふのは、前年發行の寶字銀だとすると、重量三十九匁の丁銀のことで、決して豆板銀をさすものではない。何故かといふに、內儀樣への謝禮でさへ一分五つといふからには、四分が金一兩であり、そして又豆板銀十個位では合計半兩計にしかならないから、旦那樣への昇進の謝禮は合計六七兩にしかならぬ丁銀十枚であつたらうと思はれるのである。それから下女達がずらりと貰つた三百といふのは、一日朝から晩まで讀經托鉢しても、容易に貰へないといふ三百と同じく、銅錢三百文をさしてゐる。

同じ四年初演の『卯月の潤色』の十二燈は、お燈明料錢十二文の意、御さき拂百二十は、御禊祓の料金百二十文の意である。五分で買ふ塵紙は二束なら銀一匁の塵紙、一分が二つの切荒布は、金一分の價の品を二つの意である。

寶永四年の冬よりも、五年春をその初演と見るのが正しいといはれてゐる『重井筒』の頃となると、寶字銀が盛に流通したものと見るべく、「豆板一粒ぱつとはづみ」の豆板は寶字銀時代の一粒三匁餘のもので「三貫目や三十兩は貸してやつて下さいませ」の三貫目は、勿論寶字銀で、元祿銀であつたとは見たくない。そして三貫目は大凡五十兩にあたるが、德兵衛が借りた問題の銀四百目は、金に換算して六兩餘七兩足らずの銀で、一角は金一分のことである。

『萬年草』は寶永五年四月の作にて、元祿金貨と寶字銀時代の產物であるからには、取引上寶字銀の價は相當に引下げられてゐたと見るべきであらう。だが中の卷初めに於ける三百文づつの引出物をやる處は、旣に百文つなぎの銅錢が、實質に於て九十六文しかなく、四文少くて百文に通用してゐたのを、更にその銅錢のしまつてある筒が倒れて、中から錢が飛出したやうな風で、九文か十文宛ごま化して、百文の引出物に通用させろといふのである。更にその後の方に出る所の「今日祝言する聟取は、お梅を欲しいばつかりで、年々の殘銀九貫五百匁百六十兩で帳消して、此秋の買入れに、紅の花の様な小判二百五十兩先へ預けて置かれた」といふのは、やはり凡そ銀六十匁弱を金一兩に換算したものと見えて、拂殘りの銀九貫五百目に對して百六十兩卽ち九貫六百目を渡し、百匁餘分に拂つて帳消しをなし、更に此秋の買入の爲に黄色の小判二百五十兩を先に預けておいたといふのだ。それから更に中の卷の半頃にある「親代々の得意で二十年以來二千貫目足らずの商に、九貫目のほとりをとり。先も見えぬ秋買に十五貫目の前銀とり、祝言の仕入に四貫目取り……さあ娘の首を渡すか二十八貫目渡すか」といふのは、やはり銀六十匁弱を金一兩に換算したもので、二十年以來の商賣の總額二千貫近くに及んでゐるに、前述の如く九貫五百目のはした金までを取り、まだ先も分らぬ秋の買入の爲に、二百五十兩卽ち銀十五貫目の前金をとり、又祝言の仕入物の費用だとて四貫目といふ銀をとつた、故に九貫と十五貫と四貫と合計二十八貫の銀を戻すか、娘を渡さぬとあらば二十八貫を拾うたも同じだといふのである。二十八貫の銀といへば凡六十匁一兩

に換算すれば、四百六十六七兩である。二十八貫目も銀を出せば、疵のつかない手入らずの女房がもたれると埒が威張るのも當然である。又上卷の祠堂銀五百枚は祖先供養の爲の志で納める寶字銀の丁銀五百枚のことにて、大凡三百五十八兩である。（自分が之を一分銀として、拙著全譯近松傑作集第二卷に記したのは考違ひである。

寶永五年夏か秋の初演だといふ『丹波與作』の上卷に於いて、重の井が三吉に與へる「おあし三筋」は錢三百文である。又袱紗に包んで與へる一分十三は、云ふまでもなく元祿貨幣の一分金十三個のことで、矢張四分が一兩にあたるのである。此中卷にある百切はるとか、七百勝つとか、六百してやるとか、五百餘りしすごしたとか、八百まけるとかいふのは、皆銅錢を土臺とし文を單位とした錢である。けれども「金になをいて一步二朱」といふのは勿論金貨をさし、二朱は元祿十年鑄造され、六月末より十四年間通用した金貨のことである。（序に此頃まだ二朱の銀貨はなかつた）又「三十三匁が質」は銀目であり、「八貫の借錢」も、「十六貫」も皆銅錢の文を表はすもので、一貫文が金一分、錢四千文即ち四貫文が一兩の勘定から出たものである。でなくて萬一にも八貫や十六貫の貫を銀目ととりでもすると、其額が餘り大きくなつて不釣合になつて來るのである。だから「これ此馬を知つたか、池鯉鮒の市で九兩一分、親方の物なれど、十六貫の代りに五百目の馬ならしてこい」の句は、十六貫文即ち四兩の代りに、大凡 九兩餘の馬なら文句はなからう、さあやつて來いといふ意である。蓋し後の處に「相場は十三もんめん巾着……」とあるから、金一兩に銀五十二匁の勘定となり、銀五百目は九兩餘にあたるからである。又「ここに百三十匁、命がはりの金なれども男の爲ぢや惜しうない……」といつて小萬が八藏に銀を渡すと、八藏のいふ「そんならこれで十貫分、相場は十三もんめん巾着」の、相場は十三もんめんの意は、銀十三匁に錢一貫文替の意であるから、錢四貫文即ち金一兩が銀五十二匁替に當るのである。即ち銀百三十匁は金の二兩半、錢十貫文にあたるのである。

それから序に與作が賭博の話をする所に、

「木陸へよつて錢にぎり、さあどうぢやといふたれば、三まいせい七つじやと二文張りをつた。まつかせとつく程に、手の内に殘つたはたしか七文、南無三寶しをつた、一文はねて六文にして、當てとらうと思ふて、一文しやんとくろめてついて見たれば、悲しやの八文であつたもの、一文はねて七つにして、彼奴がつぼへあてがふたは、どうした因果の塊り」

といふ文章がある。これは非常に面倒な表現であるが、與作が八藏と「三枚がるた」をやつてゐる時の様子である。與作は思つた、――八藏が、兩人の手の中の數を合せて七文ぢや、といふからには、（自分の手中には六文あるから）八藏の手中には一文あるのだらう、これではいかぬ、合計を六文にして、八藏をまかしてやらうと、卽ち自分の手の中のを五文にした。ところが八藏は、一文でなくて二文もつてゐたから、自分の手中のと合せると、七文になつて却つて八藏のいふ通りになり、その術中に陷つた。自分の手の中を五文にせず、最初の通り六文もつてゐたら、合計八文になつたものを、何んといふ因果の塊りだといふので、「二文張りをつた」は後で分つた結果を筆の勢で作者が初めに書いたのであるが、實際最初には分つてゐなかつたのだ。その次に出て來る「二百目のかたに五百目の馬」も、「三百目のつり」も、皆銀目をさしてゐるのだが「十六貫をただせうや」の十六貫は、前述の如く錢十六貫文で、金にすれば四兩卽ち銀二百目に近いものである。更にその次に出る「百やる人も二百やる」の百、二百は百文二百文のことで、「百目や二兩」は今日なら一二兩とでもいふべき所である。

『淀鯉出世瀧德』は以前は元祿十三年頃の作とされてゐたが、今日では其初演が寶永五六年頃の作とされ、或は五年の冬頃の作であらうとされてゐる。從つて寶字銀時代の作と見るべきで、上卷の初にある「今夜の物入りざつと積つて二百兩」は元祿金での金高で、それに對して駕籠屋などが夜晝あがいても儲けかねる三百といふのは三百文のことである。又たいこもち等が淀鯉からせしめるといふ一角は一歩のことで、而も元祿金貨の一分小判のことである。一晩に二百兩も金をまくお大盡であるからには、一年に千兩や二千兩のこぼれがあるといつて、手代がねらふのも無理もないことで、その以前橫取された十四貫といふのは、銅貨ではなくて銀貨であり、正に

二百三十兩餘である。それから新七が自分の家屋敷から田地まで賣拂つて、勝五郎を助けんとした十八貫目の銀といふのは、要するに金にかへて凡三百兩である。その他此作に現はれる兩といふのは、凡てが元祿金貨を標準としたものだが、それにしても、新七の弟藤五郎が吾妻を請出さんとして懷中してゐた小判二百兩といふのは、元祿小判の重量は四匁八分宛であるから、總量實に九百六十匁といふ大變なものである。一貫目近い金貨を、平氣で懷中に入れて步いてゐたといふことは興味あることである。

『五十年忌歌念佛』の上卷最初に出る十文とか九文とかいふのが、銅錢十個で賣る辻君の肉の價であることに疑をさしはさむ餘地はないが、そのすぐ次に、勘十郎が清十郎の父親に向つて、「親爺から百五十兩か八貫目渡してさへ置いたれば……」といつて、此金を騙らうとする處がある。けれども此作を寶永六年一月の上演であるからといつて、此年の貨幣相場である金一兩を銀六十匁乃至錢四貫文の換算にすると、八貫目は百三十三兩計りになつて、百五十兩との間に大分の差が起つて來る。處が此作が一月二日からの上演であるからには、其前年の相場である金一兩銀五十二匁替の割に依つて、作者は筆を執つてゐたものと見ねばならぬ。此割合によると八貫目の銀が百五十兩に換算されるには、五十三匁強替となつて、大體に勘定が合ふやうである。從つて清十郎が但馬屋へ歸つて來て、賣上米の「利合は高で二十四五貫目」といふのは、立派に五十二匁一兩で換算して、四百六十一兩餘りと見るべく、それから清十郎の命を奪ふ種となつた七十兩といふのも、お夏の嫁入代金百四十兩も、その他兩で表はした金は、凡て元祿金を標準としたものであらうことはいふまでもない。

『又は氷の朔日』（寶永六年夏初演）に於ける小かんが、三年の身賣金十二兩といふのも、請出す爲に入用の七兩の金といふのも、これは凡て矢張元祿金を標準とし、銀は時價六十匁一兩換算の率によつたものである。そして大和の宿村の男二人が來て、雪駄の裏金を註文し「先度手付に一貫文渡し、今三兩三分、相場は金六十目、錢十五匁合せて二百四十匁……」といつてゐるのは、此前手附金として一貫文卽ち金一分に相當する錢千文を渡し、

今三兩三分と錢十五匁を渡すから、合計四兩を渡すことになるといふのである。蓋し一貫文といふのは、銀でいへば十五匁にあたり、金三兩三分は一兩を銀六十目（原文の金六十目は銀六十目のことをいつてゐるのだ）の計算にすると、二百二十五匁になるから、合計二百四十匁即ち金四兩になるのである。又錢十五匁といつたのは、銀十五匁に相當する銅錢卽ち一貫文といふ意で、今合計四兩を渡し、前に手附で一分を渡してゐるから、裏金の總代金は結局四兩一分であつたと解すべきである。その他此作中に五百目とか六百目とか、五十六匁とか三十五匁とか目方で表はされてゐるのは、皆此年の相場によつて、六十匁を金一兩に換算された寶永銀のことである。

最惡貨時代　『今宮の心中』の公にされたのは寶永七年の一月のことで、おきさが「二百目近い給分」をとるといふのは、彼女が裁縫が上手だから、一般普通の下女に比べて、殆んど二倍にも相當する給金を掛けるといふので、矢張まだ銀六十目金一兩替としてよく、二百目は三兩と銀二十目に當るのである。當時武家に於ける奴などの扶持米二合半が、銀に換算して年額僅に五十四匁に過ぎない事を思ふと、おきさの給料は隨分高いものである。又中の卷にて二郎兵衞が誤つて引裂いた家質の手形の七貫五百目といふのも、同樣の計算によつて金百十五兩と算すべきである。そして此年二月までは寶字銀が鑄造されてゐたが、三月から中銀が鑄造され、劣惡なる乾字金貨も亦漸く姿を表はして、惡貨が次第に幅をきかすこととなり、ついで四月からは更により惡しき三寶字銀が七月まで鑄造された。翌八年四月には正德と改元されたが、その前月の三月五日には、有名な『冥途の飛脚』が公にされたのである。かくして世話物丈けでいふと、『冥途の飛脚』と『夕霧』と『女腹切』との三つが現はれた時代が最も惡貨の跋扈した時代で、此三つの作品中に現はれた貨幣の關係は、嚴密にいふと最も面倒なものである。

『冥途の飛脚』の中の卷に於て八右衞門が鬢水入をさして、「これも買はば十八文、如何に相場が安いとて、五十兩を二分五厘替へ神武以來ない事」といつてゐるが、五十兩を二分五厘換とは如何なる意味かといふと、八右

衞門が忠兵衞に貸した五十兩の金を、忠兵衞は十八文の水入と代へてくれ、卽ち金五十兩を銀の重量二分五厘と換へてくれといふのは餘りだといふ意である。もつと之を明瞭にして見ようが、試に先づ銅一文は銀の何匁に相當するかを知るべく、同じ一兩の銅錢四千文をもつて、銀の時價五十六匁を割つて見ると、銅一文は銀の一厘四毛の重量にあたる。之に十八文を乘ずると、二分五厘二毛が出るが、此銀二分五厘二毛が銅貨十八文卽ち五十兩にあたるといふのだ。卽ち金貨五十兩を銅貨十八文又は銀二分五厘に換へようといふのだから、それは幾ら金貨が安くても神武以來ないことだといふのだ。作者は卽ち金銀の時價金一兩に銀五十六匁替といふことを考慮に入れてゐたのである。從つて忠兵衞の家元の財產を十五貫目二十貫目に足らぬ身代とか、八右衞門が一年に五百日一貫目揚屋でつかふといふ銀なども、此銀相場を眼中においたものと見ると、銀十五貫目は金二百六十八兩、銀二十貫は金三百五十七兩、一貫目は十八兩弱である。處で金一兩銀五十六匁替といふのは、元祿金銀を土臺としたものであるが、忠兵衞梅川が「借駕籠に日を送り、奈良の旅籠屋三輪の茶屋、五日三日夜を明し、廿日餘りに四十兩遣ひ果して二分殘る」といつてゐることから見ると、二人は餘程浪費したものと見るべく、さもなくば金貨の價の下つた乾字金や惡銀貨勘定によるものと見ないと、二十日餘りの間には到底つかひ切れぬといふ非難も起つて來るやうである。それにつけても新口村にて孫右衞門が、「これは難波の御坊の御普請の奉加銀、今此處に有合せ」たといつて梅川に與へる「銀子一枚」は、或は小粒の豆板銀だと解する人もあるが、私は之をどうも所謂丁銀だと解すべきだと思ふ。豆板は一枚といふよりも一つ二つといふ方が多く、丁銀は必ず一枚二枚といつてをり、御普請の奉加銀としては、一兩近い丁銀の方がどうもふさはしく考へられるのである。

『夕霧阿波鳴渡』はこれまで寶永七年の作とされてゐたが、此作の終りに「語り傳へて三十五年」とあるから見ると、夕霧が死んだ延寶六年から三十五年目の意をきかせたものと見て、正德二年初の作とされてゐる。ところで此作中の金錢に關したことを延寶六年頃の金銀貨のつもりで作者が筆をとつてゐるものと見ると、慶長金銀

が、その儘通用してゐるのであるから何の面倒もないが、實は此作當時の金銀貨を眼中においたものだらうから多少の考慮丈けはもつてゐてもよい。それにしても此作の上卷に於ける、百貫目も遣ふ大盡といふのも、七百貫目の借錢といふのも、共に銀貨を土臺にした語ではあるが、その百貫目といひ、七百貫目の高といふのは、要するに、多額の銀といふ意に過ぎないのだから、それが元祿銀であらうが、寳字銀であらうが、四寳字銀であらうが關する所ではない。最後の金子二千兩といふのは金貨を中心の語と見るべきだから、乾字金貨が惡ければ元祿金と見てもいいが、中卷の「僅な切米の內五百五十といふ錢を取替へた」とか「五百や六百で賣る首ぢあない」などいふのは、云ふまでもなく銅錢のをさしてゐるので、錢五百五十文、乃至五百文や六百文の意である。

『長町女腹切』は、『外題年鑑』では『淀鯉出世瀧德』と共に、元祿十三年の作とされ、殊に『女腹切』は、世話物の初作とさへいはれてゐたことがあるが、近頃の研究にて、却つて隨分後期の正德二年頃の作であるとされるに至つた。その主なる理由といふのは此作の上の卷に於ける、有名な難解の「三百貫の折紙代一倍まし、二百十兩に買求め」の句である。此句の意義は、三百貫といふ鑑定書がついてゐる刀を、一倍增した六百貫即ち二百十兩で買つたといふのであるから、六百貫と二百十兩とは等しかるべき筈である。若し此六百貫を銀貨だとすると、假りに此時代の銀九十匁が金一兩としても、六百貫は六千六百六十六兩といふ馬鹿氣た價となる。して見ると此貫は、銀貨でなくて銅貨のことでなければならぬ。ところが此迄普通には錢千文を一貫、四千文を慶長金乃至元祿金の一兩と換算したのであつたが、正德頃になると、四寳銀は七十匁から八十匁位が金一兩に通用し、同時に乾字金の價の下落によつて、これまでの銅貨六十文位が銀一匁であつたのが、三十七八文以下にても足り。從つて以前四千文が金一兩であつたのが、三千文以下でも一兩に通用したのである。今試に金一兩を銀七十匁、銀一匁を錢四十文替とすると、金一兩は錢二千八百文となり、錢六百貫は金二百十四兩强となるのである。ところで三百貫の折紙代を二倍にして二百十兩といふからには、それは少なくとも銀七八十匁が金一兩、錢四十文位

が銀一匁に近い時代であつて、金銀の價が非常に安く、物價が高かつた時代であるから、此作が元祿時代よりもずつと後の正德頃の作といふことでないと、計算があはなくなるのである。それから又中の卷にて「今の金で七八兩」といふのは、其頃發行された乾字金のことで、「賣買高い此節二貫目近い二十兩」といふのは、以前ならば、銀六十匁で金一兩に通用し、銀一貫二百目でも澤山だつたのが、銀が安くなり、四寳銀は八十匁で乾字金の一兩替になつたので、銀二貫目近く、一貫六百目も出さぬと二十兩にならぬ意である。此語を利用して此作の年代が正德頃だと斷定されるのであるが、此語でなくとも旣に說いた處で、作の年代のことは明かであらう。又半七がお花の父親に對して啖呵を切つて「小豆粒はもたねども、小判といふものもつてゐる、來年の給分二十兩渡すからは、お花は身が女房」といふ言葉の中の小豆粒は、卽ち豆板銀のことであるが、小判といふのは、乾字金貨の小判と見るべく、二十兩といふも、脇差の賣上代三十二兩といふも、またさう見ねばならぬ。

貨幣復舊時代　『大經師昔曆』は正德五年一月の作といふことになつてゐるが、正德四年にはもう新貨幣享保銀も享保金も出來て、貨幣制度が慶長の昔に還つたのであるから、此作の初めに見える、おさんの父親が家を三十貫目の質に入れたといふのも、二貫目の利子云々といふのも、おさん茂兵衞が生命を失ふに至つた仇敵の一貫目といふのも、理論上は正德年代の銀よりも非常によくなり、四寳銀などに比べると、四倍の價をもつ新銀を標準としての語と見るべきであらう。けれども『近世見聞集』には享保三年に於ける物價の不定な狀況と、之が爲に如何に市場が混亂したかを述べて、

「扨近年は諸商賣とも混亂にて人氣狂ひ、損する人多し、金相場又々狂ひ出し、十月末には六十匁となる。金銀に歩を打つ事九月末より、新銀正味一貫目につき五六匁、十月末に及び、四十目許り、閏十月末には、三百目も出る市中騷動なり。……十二月に至りては新銀を好み、買込候品物を賣る氣に成り、人の氣の替る事、秋の夜の雲の如く、金銀の狂ひは、人の心を忽ち傷ましめ、命をも捨んこと此一儀にあり」

といつてゐるから、實際にはまだ前年の惡貨が流通し、從つて此作などの銀貨は、或はまだ凡て新銀とのみ斷定することは出來ないかも知れぬが、作中他に何等の手がかりがないやうである。それからお玉の辯解中にある、例の叔父梅龍の借錢五百目餘りといふのは、享保銀の計算では八兩餘りにあたり、梅龍が講釋によつて得る五錢といふのは銅貨五文のことで、茂兵衛が京を逃げ出す際にもつてゐたといふ「たつた三分のかねてより」の、三分は、金三分のことで、母親が二人にやらうとした一歩二つは一分判金二個のことであるは云ふにも及ぶまい。中の卷の終に於ける、おさんの父親が黒谷の和尚から借りた銀子一貫は、おさん達二人が丹波の山奥でもつてゐる一貫目と同じもので、共に享保銀をさし、おさんが大阪へ歸つたら八百貫目や八千貫は利なしで貸すといつてゐるのは、只多額の銀貨の意で、京から丹波へ來た役人をのせた駕籠屋が「二里の間を一貫四百、七百づつあたたまつた」といつてゐるのは、銅錢一貫四百文にて、二人が七百文宛分けたのである。（拙著全譯近松傑作集の第二卷に、駕籠屋の所得を銀貨によるものの如く記してゐるのは思ひ違ひである。）次におさんが丹波にて萬歲にやつた「御壽命は百包」は、父母の壽命百歲までなれと、錢百文の包をやつた意である。更に引つづいてやつた五六十も銅貨五六十文にて、口止めとして、最後に與へた「二三匁の豆板二つ」は、豆板銀二個のことである。これで見ても、小粒銀の重量が一定せぬものであることは分るが、正德四年に出來た粒銀は、三匁五分の重量あり、寶永七年に出來たものは三匁に足らぬものであつた。又助作がおさん等二人から借つた覺えのないといふ粒三文は勿論小粒銀三個のことで、僅に三五匁の借金もない意である。

『生玉心中』の公にされた時代は「昔曆」と同じく、享保金銀貨の時代にて、上の卷に出る五百目一貫目、二百目、十貫目や十五貫目などは、理論上は皆享保銀貨、十五六兩といふのは享保金で計算すべきで、花の一分といつたのは、糀色の美しい一分金の意である（拙著全譯近松傑作集の第二卷に一分銀とあるのは誤植である）。ところが此作の中の卷に、「如何にも賣物は取次ぎ、銀高一貫二百三十日代、拾六兩慥に手渡して」といふ句が

ある所から見ると、既に享保新銀は出來てゐても、實際には寶字銀などが通用してゐて、なかなか法定通りにはゆかなかつたと見えることは、此銀高を六十匁兩替の割で勘定すると二十兩餘になり、大凡七十七匁の割にすると殆んど十六兩になるのでも分らう。

『壽の門松』の千貫目の大釜といふのは、勿論金滿家の意に用ひたのだが、銀貨をさし、吾妻が難與平に與へたのは享保小判金十個を包んだもので「二分では高砂」の二分は、金二歩を意味し、「一文一錢値切らぬ拙者」の一文一錢は、共に同じ額の銅錢一文をさしてゐて、只語を强めて使つたに過ぎない。下卷に於て彥介が「こりや現銀ぢや」といつて投出す五十兩は、小判五十兩のことであらうが、よし實際は銀貨であつても、享保金を眼中に置いての高である、次に難與平が出す千兩包といふのは勿論享保金貨のことである。ついで刀を投出して、「身請の代金此一腰、三千貫の折紙」の三千貫は、勿論錢三千貫文卽ち七百五十兩のことである。けれども與平の儲けた五百貫目は矢張銀貨をさしてゐるのだ。

享保三年初演の『博多小女郎浪枕』の上卷最初に出る「日に千貫目萬貫目」の語には、別に時代の制限もなく、毛剃が小女郎に取換へようといつてゐる五十貫目や百貫目の金といふのは、多少の時代意識を加へて享保銀と見てもよいが、七人の女郎の身請の代金千四百五十兩は享保金の計算と見なければならぬ。中の卷最初に於ける「狩野の三幅對、表具ばかりも百貫に編笠提灯」は狩野の畫に對して、表具代だけでも百貫文卽ち二十五兩もかけてゐる意である。蓋し、享保金は一兩に錢四貫文替だからである。百貫に編笠云々は、百貫のかたに編笠一蓋卽ち提灯に吊鐘の意である。又「八匁から九匁」は銀目を表はし、更に惣七が召使達にやつた「一分細金」は一分金や細かい金などの意で、「一分小判も八九兩」は、一分判金を合せると總高八九兩の意であることはいふまでもなく、一角も亦「淀鯉出世瀧德」の處にあつたやうに、金一分卽ち四分の一兩のことである。

『心中天網島』の最初に出て來る一錢二錢も、矢張銅錢一文二文のことで、「十貫目近い金出して請出す」は享

保銀十貫目のことで、享保小判金一兩は新銀卽ち享保銀の五十匁餘であるから、その割合でゆくと金二百兩近くである。「一分小判紙ちりぢり紙」は享保金の一分判金を頭に置いて、それを一分小判ともいふから、半紙に引かけ、ちりぢりに散らすといつたのである。武士が「五兩十兩は用に立てても助けたし」といつてゐるのも、享保金と考へて然るべく、中の卷最初に於ける治兵衛の勘定は、凡て銀貨の計算で、「小春が命は新銀七百五十匁呑さねば、此世に留むる事ならず、今の治兵衛が四ツ三貫匁の才覺打みしやいでも何處から出る」といつてゐる詞の中、四ツといふは四寶銀のことで、それは新銀享保銀の四分の一の價しかないとされてゐたから、新銀の七百五十匁は四ツ寶の三貫匁にあたるのである。だから又新銀四百匁は四ツ寶の一貫六百匁にあたり、新銀三百五十匁は一貫四百匁にあたるといつたのである。下の卷に於て百五十匁とあるのも、四寶銀百五十匁のことであるを見ると、幣制は變つても、實際に於ては、四寶銀などが此頃もまだ通用してゐたことがよく分るのである。それからつづいて出る「佛壇買つた奉加銀一枚回向」の一枚は、やはり『冥途の飛脚』で孫右衛門が梅川に與へる金と同じく、丁銀一枚と見たいのである。(拙著全譯近松傑作集第一卷にて一朱銀などと記したのは誤である。)又「磯市が花銀五つ」は花代卽ち祝儀の爲の小粒銀五個の意である。

『油地獄』の野崎參り道中の茶屋の場に於ける、お吉がおいた「茶の銀八九文、四分におもく五分には輕々しげの物參り」の句は、簡單な如く見えて一考を要するものである。一體此作は享保六年七月に初演されたものだが、八九年前の正德元年八月から翌年九月までに出來た四寶銀は、まだ此頃通用してゐたのである。けれども此四寶銀は、正德四年九月以後に出來た新銀卽ち享保銀に比して、四分の一の價しかもつてゐなかつた。ところで此作の頃は、表面上幣制が慶長の舊制にかへり、銅錢四千文は金一兩に替へられ、新銀五十匁餘を以て金一兩にかへるやうに復舊してゐた。今此新銀と銅錢とを比べると、新銀一匁は錢八十文にあたるのであるが、四寶銀は新銀の四分の一の價しかないから、四寶銀一匁は錢二十文許りにしか通用しなかつたのである。卽ち一匁の十分

の一たる銀一分は、錢二文位である。だから錢八九文は四寶銀では四分乃至五分位の間にあると見てよく、卽ち四分に重く五分に輕いといふのを、輕々しいとかけたのである。中の卷に於ける、與兵衛が親德兵衛からとつた四貫六百も、兄太兵衛からとつた四貫と合せ、全體で十貫近い錢といふは、凡て銅錢の計算によつたもので「文」單位である。又森右衛門が主人から借りた銀四つ寶三貫目といふのは、新銀でいへば、その四分の一なる七百五十匁である。與兵衛が命を奪ふこととなつた借金二百目は此新銀であつて、期限が切れて返さぬと、これを五倍にする約束なのである。けれども德兵衛が女房に忍んで與兵衛に渡さうとする金は只の三百文、又女房が德兵衛に內證で與兵衛に與へんとする錢も五百文、此兩者を合しても銀十五匁足らずであるから、上銀の新銀二百目の借金で、此夜首も廻らぬ與兵衛にとつては、兩親の情の錢も何の役にもたたないのである。彼は遂にお吉を殺して、お吉の手から新銀五百八十匁（此の時新銀五十匁餘が享保小判一兩にあたるから、總額金十五兩弱）を盜むのである。それからあとで、與兵衛が方々へ拂つた三兩と八百や、三兩と一貫文は、勿論盜んだ新銀で拂つたとすると、それは卽ち銀百五十目と錢八百文と、同じ銀百五十目と錢一貫文とである。「野崎參りの割付十匁一分五厘」は銀であることは分つても、新銀か四寶銀の價か、何れであるかは明かでない。けれども此作が旣に新銀發行後のものであるからには、享保銀の價と見るが穩當のやうである。

『宵庚申』の上卷に於ける奉書の代五百目も、外郎の代一貫五百目も、享保の新銀貨と見るのが穩當で、中の卷に於ける「十、二十の金の取やり」は十兩二十兩の融通のことをいつたものである。

時代物の貨幣　近松の時代物には、經濟問題の取扱はれてゐること至つて少く、貨幣關係も稀に見るに過ぎないが、大體に之を拾つて見ると、元祿七年の作とされてゐる『融大臣』の第一段に於ける「金銀の錢十二錢五色の糸につなぎ」といふのは、之を厄拂に用ひたものであるといひ、十二錢卽ち十二文は賽錢の數であり、五色の糸といふのも、佛の手にかけられてゐる糸と緣があるからには、此處に所謂金銀は、必ずしも小判とか丁銀乃至

粒銀などをさしたものでなく、恐らく金銀まがひの細工ものをさしたので、それを十二個集めて交互に五色の糸でつないだものと解したがよからう。

元祿八年初演の『釋迦如來誕生會』に於ける「二百十錢三分五りん」は、此處では貨幣をさしてゐるのでなくて、殺された鳩の重量をさしてゐるのである。そして「錢」は「匁」の意である。又「銀錢一錢」は銀錢一文の意で、銀錢は此處では粒銀をさし、從つて粒銀一個の意と解すべきであらう。

寶永二年上演の『雪女五枚羽子板』は、まだ寶字銀の現はれない、元祿金銀の時代の作であるから、中の卷に於ける「折紙は百貫町人方の賣道具……三十兩あるに極らば五兩は某償ふべし」の百貫は錢百貫文、即ち一兩を四貫文とすると二十五兩にあたり、五兩の不足が起るから、その不足は償ふといふ意である。

寶永三年初演の『源義經將棊經』の「三千貫斗り恩借に預り」の貫は、銅錢をいつたもので、四貫文一兩とすると、三千貫は七百五十兩ばかりである。寶永四年初演の『酒呑童子枕言葉』の第三段に於ける「五十貫が一錢なし」は他人の娘を五十貫文に賣つたが、その代金今は一文もない意である。この「貫」が「貫文」であることは、その前に「料足五十貫文に一生買取り」とあるによつて明かであるが、一生の間を十二兩半に賣つたとは、さても女の一身の安くも取引されたものではある。

『傾城反魂香』の「土産物三錢五錢の商」といふのも銅錢三文五文の商の意、「命の相場が一分五厘浮世又平」は、命の價が甚だ安い意で、銀一匁にも足らぬ意を浮世一分五厘の諺にかけたのである。「千二百兩にて葛城を請出すとな」の千二百兩は、此作が寶永五年春の作であり、既に寶字銀通用の時代にて、金一兩銀五十二匁替の頃であつたが、金貨はまだ元祿金通用の時代であつたから、文字通りに解して差支へない。けれども「是は重代の左文字二千五百貫の折紙あり」の二千五百貫は、銅錢四貫文金一兩の換算にて、六百二十五兩である。

正德元年上演の『吉野都女楠』の「女が日がな一日たま綿くつて錢二十取るや取らぬもの」とか、「又五郎は一

日が百づつの輕い命」の二十や百は、錢二十文や百文のことである。

正徳元年冬頃の作だらうといはれる『大職冠』第一段の「唐人の行列三文と六文と、一分五厘に見限りし浮世の習」の一分五厘は浮世一分五厘の諺により、三文と六文は、其前に「上下は六錢一册で三錢……」と記してある處によりて、唐人の行列の事を記した讀賣本の價、一册三文、上下二册で六文といつたのである。その三文と六文との品を、銀の一分五厘に見切つたといふのである。正徳元年の頃は銀が最も下落して、同年三月の『冥途の飛脚』の中にさへ、錢十八文が銀二分五厘にあたるとあり、八月になつて四寶銀が出てからは、更に銀の價が下落したのであるから、錢九文は銀の〇匁一分五厘にもあたつたらうことは當然で、從つて作者は六文と三文の品を一分五厘に見切つたといつたのである。

正徳二年十一月初演の『傾城吉岡染』の「三年切て銀二百枚」は勿論丁銀二百枚のことであらうが、此時代は銀質最惡となり元祿銀などに比すると、四分の一の價しかなかつたことを記憶せねばならぬ。又此作中の「銀二百枚八貫六百目」は銀貨の中丁銀の重量一個を四十三匁とすると、八貫六百目は丁度二百枚の丁銀の總重量である。けれども記錄によると、正徳元年二月の丁銀四寶銀の重量は一個四十一匁となつてゐる。

正徳三年五月の「殘靜胎內捃」の第五段に於ける「髭奴が一貫錢首にかけたる靑ざし」は靑緡にさして首にかけてゐた千文の銅錢の意であるが、銅錢千文を首にかけて居たとすると。よしそれを財布に入れて、懷に入れて居たとしても、さても昔の人の首はなかなか骨の折れたものである。

享保二年二月上演の『國性爺後日合戰』の第三段に於ける「萬民に信仰させおのれに靡き從ふ者には、毎日一人に金め五りん七りん或は七分、又は一錢め二錢めづつの金子を與へ……」は金の重量にて、五厘、七厘、七分、一匁、二匁づつやつた意で、「一錢め」の「錢」は「匁」の代りに用ひたものである。また「又は七分七りん」の七分七厘は金の重量をさしたものと見ねばならぬ。

享保二年十一月上演の『聖德太子繪傳記』の頃は、最早惡質の貨幣が失はれた時代であるから、其第三段の「銀子三兩十二匁九分」は、新銀をもつて計算したものと見てもよいが、實際にはまだ惡貨が流通してゐた時代だから、差支へさへなければ惡銀貨の勘定と見ることも出來る。

『傾城酒呑童子』（享保三年十月）の「五十貫とやらに私が一期を賣り渡す」とか、「慳貪邪見な親方が五十貫に買つて、一萬兩にもするやつぢや」の五十貫は、考へ様によつては、貫を銀目とも、銅錢の貫文とも、どつちにでもとることが出來る。ひどく安く買つて大に利を占めるといふ意味から、貫を貫文として、十二兩餘りともとれれば、又享保の新銀時代だから六十匁一兩の八十兩餘りともとれないこともないが、前者ととつた方が此處では穩當である。何となれば『心中刄は氷の朔日』の小かんは、現に三年を十二兩にて身賣してゐるのだから、八十兩では聊か割高である。それに後の方に、

「江州鏡山ひらぎの長が許にて、娘を見つけ候ゆゑ詮義を遂げ候へば、北白河の廣文と申すものより、料足五十貫文に買取ると聞くより……」

といつて、明に五十貫目でなくて五十貫文と記されてゐるから、最早爭ふ餘地はないが、又實際貫文ととると、

「五十貫をやがて五千兩にして見せう、こりや此ゆらも、前出した六貫文、せんよ請出す八百兩五層倍にせにや置かぬ」

の句と立派に釣合が取れるのである。して見ると、矢張此女は銅錢五十貫文卽ち十二兩餘りで買つたと見るのが適切である。その他此作に見える「兩」は、凡て享保金と見ても差支へないやうである。

享保四年二月上演の『本朝三國志』中の「身の代として金貳分五百文云々」の金高は秀吉が藤吉時代に身をかかへられた時の金であるとして、歴史的に考へて來るとなかなか問題が八ケ間敷なるが、作者が事實の考證をまでしてゐるかどうかは問題で、單に此作品當時の金にして、金一兩を四分、錢一千文を金一分として普通に考へると、既に享保新銀も出來てゐた時代のことだから至つて簡單である。

享保四年十一月初演の『傾城島原蛙合戰』の第一段に於ける「神主殿へ銀百枚、社家中へ十枚づつ……三十人へたつた錢一貫に三升樽」の銀は凡て丁銀をさし錢一貫は銅錢一貫文をさしたものである。又同じ第五段の「矢は三錢」は矢の價錢三文の意である。

享保五年八月初演の『双生隅田川』の「鳥目三貫文」は錢三千文卽ち一兩足らずの金である。此金で人の子を買つて十兩で賣らうとしたのである。

享保六年八月上演の『信州川中島合戰』の「安堵の所領三百貫」は勿論銀の三百貫ととるべきであらうし、從つて新銀五千兩と計算してよからう。

米の代價 序に武士は勿論一般民衆とも直接關係のあつた米の代價が、近松時代に於て如何程であつたかを大體に見ておきたいと思ふ。勿論米價といへば、豊凶によつて變動がある上に、貨幣が近松時代には甚しく變動したのであるから、此點からも米價は常に變動して已まなかつたのである。けれども大體からいふと元祿初期に一石銀四十匁位であつたものが、次第に騰勢をたどつて百匁を超えたことがあり、寳永に入つて、又四五十匁に下り、再び寳永四年には銀百五十匁にも及び、やがて又落勢を辿つて六七八十匁の間を上下し、正德四年頃は、一石の米が再び百五十五匁にも上り、翌年は更に騰貴して二百三十匁にもなり、惡貨時代の物價が如何に高かつたかを示してゐるのである。けれど享保三年に至ると、良價新銀の影響が現はれて、一石の米が僅に銀三十三匁にまで下落したのである。その後五六年頃には、又七八十匁まで騰貴したが、近松の晩年に至つては、一石の米代が四十匁を出づること餘りに多からず、大體元祿の初年頃と同樣になつたことは、貨幣の內容が大凡同樣になつた事と趣を同うしてゐるのである。それにつけても正德二年頃の作とされてゐる『長町女腹切』に「我々は伊勢の龜山者、先祖は猪瀨文平とてあの子が爲には祖父樣、お持砲の鐵砲大將百五十石取つた人、同じ家中に高木宮內とて八百石取る旗頭……」の文がある。百五十石といひ八百石といひ、大凡どの位の生活をしたものであらうかと

見ると、元來百石取の武士といへば、米の百石取れる田地を領主から貰つて、その中六分は之を小作する百姓の所得とし、殘りの四分丈けが武士の所得となるのであるから、正德二年の惡貨時代の銀相場で計算すると、當時一石の米が銀八九十匁位であつたから、百五十石といへば銀十二三百貫、八百石といへば銀六七十貫目である。けれども當時の銀貨は最惡であつたから、元祿初期又は近松晩年の享保金貨にすると、百五十石は五六十兩許りの所得、八百石は三百兩餘の年所得にしか過ぎないのである。それでゐて若黨中間までも養つて行かねばならなかつたのであるから、如何に下級武士の生活が困難であつたかは實に想像に餘りあるものがあるのである。從つてまた一日二合半の扶持米を貰ふに過ぎなかつた奴どもの生活が、如何に貧弱であつたかも分るであらうし、金に不自由のない町人が如何に威張り出したかも察することが出來るであらう。

第三篇

近松と淨瑠璃の戲曲的發達

創始期の淨瑠璃　大體からいふと、近松前の淨瑠璃は、其以後の淨瑠璃とは甚だ趣を異にして、詩であるよりもむしろ敍事的散文であつた。而も平家物語風の氣品と詩趣に豐かな散文ではなくして、其先行藝術たるお伽草子や幸若舞曲などに似た、全く筋を傳へる以上に出ない、淡々として詩味貧弱な、小說的敍述的の物語文に過ぎず、到底後期の近松の淨瑠璃などとは比べ物にならないものであつた。そして全曲の殆んど全部が、地の文卽ち敍述の文から成り、詞卽ち人物の對話から成る部分は極めて僅少に過ぎなかつた。若し又對話が用ひられても、それは人物を生かし、人物の性格を出す爲ではなくて、只筋を進め話を面白くする爲に過ぎなかつた。實際淨瑠璃の初期に於ては、お伽草子の『梵天國』や『鉢かつぎ姬』の如きは、可成り長い間淨瑠璃の曲節によつて語られ、『高館』『小袖曾我』『鎌田正淸』の如き幸若舞曲も、少しづつ改作しては淨瑠璃として語られ、又『山椒太夫』『俊德丸』『小栗判官』等の說經節の詞章も、その儘淨瑠璃に語られてゐたのである。

その實例　今日最古の淨瑠璃曲であるとされてゐる『十二段草子』卽ち『淨瑠璃姬物語』は、長い間には色々と變化はしてゐるやうであるが、最も古い版とされてゐる寬永版の嵯峨本といふのを見ると、

「去程に御曹司は、如何なる人の住家やらんと、心をとめて見給へば、あるじは淨瑠璃御前とて、藝能なさけみめかたち當國他國に比（ならび）なし、ならびなきこそ道理なれ、父は伏見の中納言かねたかとて、三河の國の國司なり、母は矢矧の長者とて、海道一の遊君なり……」（十二段草子第一段の大序）

「…淨瑠璃御前のその夜の裝束、いつにすぐれて色やかなり、浮織物からおりもの、櫻山吹こきつゝじ、梅地紅梅柳色、薄紅梅しやうぶがさねに菊がさね、十二ひとへを引き重ね、こき紅のちしほの袴ふみくしみ、たけに餘れる翡翠のかんざしを、紅梅のだん〲を、山がたやうにたゝませて、中程をよせてまふやうに結ばせて、うら吹く風にそよとなびかせて、立たれたりけるその風情、心言葉も及ばず、いうにやさしく覺えたり。……」(同上第三段の一節)

の如く、大體に七五の調をとつた、豐麗にして、割合に韻律ゆたかな文章で、而も必ずしも七五調にこだはらず、自在に伸縮した處に單調の弊を脱し得た跡が歴然たるものがあるのであるが、それでも、其文學的詩的價値に於ては、到底『平家物語』などに及ぶべくもなく、又詞の部分の甚だ少い、純然たる物語であつた。其後お伽草子や幸若舞曲や、說經節などから轉用された淨瑠璃の詞章は、『十二段草子』に比して一層貧弱なものであつて、同じ七五調をとつてゐるとは云ひながら、殆んど散文に近い淡々たる敍述的物語である。

「それおや子兄弟のわりなき事は、そうかいよりも深し、爰に奥州五十四郡のあるじをば、岩城の判官正氏とぞ申しける、去間正氏、みかどの御勘氣かうぶり筑紫安樂寺に、流人とこそは聞へける、……」(さんせう太夫第一段大序)

「さても其後、賴朝には梶原めされ、如何に梶原承はれ、義經が謀反に於て疑ふ所なし、急ぎ義經を退治し、世を治めんとの御諚にて、長崎の四郎に三百餘騎を下したぶ……」(たかだち第一段大序)

かうして單調至極なものが、慶長以前に於ては『十二段草子』と共に淨瑠璃として語られてゐたのであつて、此時代の創作としては最も古い物といはれてゐる『阿彌陀胸割』を見ても、

「さても其後、抑善惡二つをおもんみるに、善は佛のふじうあり、惡を佛神もとり分け戒め給ふ、爰に天竺のかたはらに毘舍利國といふ國あり、庄を申さばゑんたの庄、里を申さばかたひらの里といふ所に、大きなる長者あり、……長者夫婦を生捕り、熱鐵を沸し、口の內へ流し入れ、五臟六腑を燒拂ひ、魔道をさしてぞ落しける、二人の子供を殺さんとしたりしが釋尊は御覽じて、少し子細の候、扶け置けと宣へば、承ると扶け置き、地獄へぞ歸りける。彼かんじ兵衛が最期の體哀れ共中々申す計は勿りけり。」(阿彌陀胸割初段大序及終)

の如く、何れも敍述的物語である點に於ては何の差別もないものである。

『高館』（寛永二年）といふのは、殘存せる淨瑠璃中では『阿彌陀胸割』などにつぐものだが、其文を見ると、幸若舞曲の文を殆んど其儘にとつて語つたものである。例へば、

「斯くて寄せ手の人々は、大手搦手揉み合せ鬨をどつと上ぐる　六種震動斯くやらん、天地響いて夥し、城には以上九人の人々軍の法優しくも、鬨をどつと合せたる、物によく／＼譬ふれば雷亘る春の野に、古巣を出づる鶯の初音を告ぐる如くなり。」（高館第三段）

の邊りの如きは、舞曲の文と全く同一で、其他の所でも、淨曲にては時々多少の改訂を行ひて、やや語り易くしたに過ぎず、而も曲調といひ、文章といひ、敍述の態といひ、他の淨瑠璃曲のそれと大差を認めることは出來ないやうである。江戸淨瑠璃の薩摩太夫の正本といはれる『はなや』（寛永十一年）を見ても、矢張同樣のことを云ひ得るのである。

「さてもその後聖武天皇御代の時筑紫筑前の國博多の住人にはなや長者いへふさとて天下に名を得し弓取あり、四方にすたんのくらをうたせ、かずのたからにあきみちて、うとくの人にてましますが、その上またきやうだい御子もちたまふ、姉を花よの姫弟に花若丸とて、いづれも劣らぬ見めかたち、殊更姫君は心も姿も世にすぐれ、美人の姫にて候へば……」（はなや一段目）

『高館』と同じく幸若舞曲からとられた『小袖曾我』（寛永十九年）は勿論、『安口判官』（寛永十四年）『むら松』等も皆『阿彌陀胸割』や『はなや』などと相似たもので、內容さへも間々同巧異曲の感が伴ふのである。

やや下つて寛文の頃に至つても、そこに大體の上から大きな變化を認めることは出來なかつた。寛文の末頃の作であり井上播磨の當り淨瑠璃といはれた『賴光跡目論』の景事鹽釜の段の文を見ても、

「……もみぢの殿に出たまひ、よもの景色を見たまふに、げにもうつせる鹽釜のてい、何につけても世の中は、うきうし

しげき竹柱、あしの垣根に草の屋根、露もたまらぬあばらやは、月みんためのあまのわざ、かやがのきばのつたかつら、ふきとぢて、うら淋しくも鹽釜の、煙いぶせく立のぼる、まがきがしまの景色まで、今目前に現はして、過ぎし昔をみちのくの、名所を思ひつゞけつゝ、一しほ興に入りたまひ、……」(頼光跡目論の一節)

の如く、又延寶二年迄の井上播磨の語物に、曲節を加へたものを集めたといはれる『忍四季揃』に收められた『四季の亂曲』を見ても、

「御臺承り フシやがて花をぞ賞り給ふ、先づ此籠なるが、春三月、抑初春は梅の花、誰が袖ふれし匂ぞや、鶯宿る梅ならば、イロフシ鶯宿梅とや眺むらん、今日咲き初むる福壽草、めでた事のためしにも、カンフシ引くや子の日の小松原、下ヂン野邊の若菜に早蕨や、誰が織初めし小藤の花、われが思ひはしきみの花、煙にもゆる鹽釜の フシハヅミ櫻の花を桐が谷、音にきくなる鼓草、肩にもかけんすゞかけ花……」(四季の亂曲)

といつた風で、割合韻文的の味は豐かながら、まだ敍述文から成つたものであることに於ては、差して變化はなかつたのである。

其他の殘存古淨瑠璃數十篇について見ても、皆同樣の結論に達するのであつて、要するに筋を傳へるが爲に敍述をするといふに過ぎず、盛に人物の對話を利用して場面場面の人間の活動を描寫して、人間を描き出すといふ風のものは、まだ一つもなかつたのである。つまり戲曲の基礎となる對話の文が少くて、主として筋を傳へる地の文敍述の文から成つてゐたのである。從つて假令對話が用ひられてゐるにしても、それは筋を傳へる上の幾分の便宜であり、興味であるといふに過ぎず、それによつて人間の感情や性格が描き出され、演劇的効果を擧げるといふやうなことは殆んど見られなかつたのである。今一度此等の淨瑠璃中にて、最も對話の多い所を拾つて見ても、

「……彼等兄弟は表の矢倉に上て、何者なれば狼藉也、名乘れ聞かんと申しけり、其時花月は大音上、只今爰元へ寄せた

る大将は、源太兵衛が御内なる花月の次郎とは某なり、彼のあらましの事共本望を遂げん爲、只今爰に向ふてあり、とうとう腹をきるべしと、高らかに呼はりたり、兄弟聞いて、事珍らしき雑言哉、手並の程を見せんとて、大勢に割て入り、爰を最後と戰ひけり……」(阿彌陀胸割三段目)

「さても其後、われぎやうをばたつせんとや、人のさやうをばやぶらんとや、あふそれはもつ共いはれなし、只害せんといふ儘に、此龜を引上て害せんとせし時、母此由を御らんじて、自ら龜の前に龜を害するならば、九百九十九助けたる、いき物が無にならんと思召、やあおのれらがきりやうしては、その龜を助けん、きやうだいとこそ仰せけれ、きやうだい承つて、たれもさこそは存ずれとて、龜をば池に放つて、打もの拔いてか丶りしに、いかでか切らるべき、拔いたる太刀が三つに折れてのきにけり。」(小袖曾我第三段目)

などの例によつても分るが如く、よし敍述的の地の文に對する、對話の文といふやうなものがあつても、それが對話としての力を充分に發揮して、對話丈けで地の文から獨立し得る丈けの力なく、云ひかへれば地の文と對話の文とが、其人物の感情も表はし性格も傳へるといふ意義と力とを、充分に現はし得てゐないのである。かうして見ると、近松以前乃至義太夫以前、正確にいへば竹本座創立以前乃至『出世景清』以前の淨瑠璃は、皆其本質からいふと、徹頭徹尾草子風物語風のものであつて、音樂的歌謠的物語ではあつても、戯曲的乃至劇的要素は未だ甚だ貧弱なものであつたのである。

近松の作品　それが近松に至つてどうなつたであらうか、先づ寛文の十三年(延寶元年)一月の作で、近松の最初の作といはれる『花山院后諍』をとつて見る、

「詞弘徽殿は夢さめ此有様を御覽じて、やあ之は如何なる人にてましますぞ、其時女性答へて曰く、こは愚なる問事かな。地人の怨を受けながら、名乘らずとても今は早、園生に植えし紅の、もれても色に出づべしとあれば、弘徽殿胸打騒ぎはつと思召されしが、フシ心を靜めてなごやかに、げに／＼名乘らせ給はずとも、大方は推量申して候なり、さりながら人

の怨を受けしとは、自らには何たる怨あるやらん、身には覺えなきものをと宣へは、詞なら覺えなしとは愚なり、ありし昔の雲の上、共に眺めし月影の、うつればかはる飛鳥川、花紫の藤壺を追出さるゝは誰故ぞ 詞羅 あさましや嗚呼あさましや、蓬生のひとり、こがるゝうき身の程思ひ知らせん 取引フシ その爲に藤壺の怨靈これ迄現れ出でしぞや……」(花山院后諍第三段)

成程他の古淨瑠璃に比して、對話の表現にも數段の進境は見られるけれども、未だ大體に敍述本位の舊來の淨瑠璃に比べて、劇としての立場から見ると、五十歩百歩である。小說的物語的傾向は多分に殘つてをり、對話その物にすら敍述的の調子がまだ隨分目立つてゐるのである。それが十餘年を經て現はれた、彼の出世作といはれる『出世景清』に至つては、彼の詩的才幹がめきめきと現はれかけると同時に、彼が非情の人形を如何に活躍せしめ、人間らしからしめ、對話をかりて人物の個性を表はし感情を傳へ、如何に歪曲をして戲曲的たらしめんかと苦心せる跡が漸く著しく、從つて淨瑠璃其物の劇的要素が、頗る豐富になつて來たことが見え始めたのである。

「詞景清大の眼に角を立てやれ物知らず奴、人間らしく言葉をかくるも無益ながら、かほどの恩愛を振捨て夫の訴人をしながら、何の生面下げて今此所へ來りしぞ、地おのれ指一つかなひなば、摑みひしいで捨てん物をと スヱテ 齒がみを、してぞゐられける、地實にお恨みは理りなれども、妾が事をも聞給へ……」(出世景清第四段)

「……日本一の景清が再び心をかへすべきか、何程いふても汝が腹より出でたる子なれば景清が敵なり、妻とも子とも思はぬと思ひ切つてぞゐたりける、地扨は何程に申しても御承引あるまじきか、チ、くどい〳〵、見苦しきに早々歸れ思ひ切つたぞ 地なら最早ながらへて何方(いづ)へ歸らうぞ、……」(同上)

これまでの淨瑠璃に比べて、對話の如何に活々として、性格表現的になつて來たことであらう。筋は舞曲からとられたにしても、最早舞曲とは似てもつかぬものと生れ變つてゐるのである。そして木偶が魂を入れられて、生きた人間になつてゐる有樣が、まざまざと眼に見えるやうである。更に同じ段の終の、

「金剛力を出し、ゑいやつと身震ひすれば大釘大繩はら〳〵ずんど切れてのいた、貫の木とつて押しゆがめ扉をかつばと蹈み倒し大手をひろげて跳り出で、八方に追廻すは荒れたる夜叉の如くなり。」

などを見ても、同じ地の文であつても、最早單なる物語風の敍述ではなくして、立派に描寫の域にまで達し、宛ながら其處に一種の光景の躍如たるものがあるのである。

曾根崎心中以後　やがて元祿も末に至つて、久しい間時代物に對してたえず試みつつあつた抒情的描寫を一篇に集中することとなるや、そこに世話物としての最初の淨瑠璃『曾根崎心中』は遂に誕生するに至つたのである。全曲の劇的價値については此處に論評する暇はないが、此作品が我淨瑠璃文學は勿論、我歌舞伎劇の方面に與へた劃時代的の文化史的價値に至つては、眞に特筆に價するものがあるのである。試に其冒頭の數行を讀返して見るがいい。

「詞實にや安樂世界より、今此娑婆に示現して、我等が爲めの觀世音仰ぐも高し ハルフシ高き屋に、登りて民の賑ひを、契り置きてし難波津や。」

勿論之が大した名文であるでもなければ、其處に豐麗な抒情味が溢れてゐるといふでもないが、之をかの古淨瑠璃時代の冒頭に比べて見る時に、そこに敍景上丈けでも、甚しい差異のあることに氣づき、更に彼の徂徠をして讃嘆措く能はざらしめたといふ道行文の、

「フシ此世の名殘、夜も名殘、死にに行く身を譬ふれば スヱテ仇しが原の道の霜、一足づゝに消えてゆく、夢の夢こそ フシあはれなれ……」

に至つては、早期の形式的な語り出しに比べて、比較を超えた抒情的妙味があることを見出し得るのである。そして作中に出て來る有ゆる人物は、最早單なる概念ではなくして、皆相當な性格をそなへた人間として表はされ、無味乾燥なる敍述的物語風の文は、遂に漂渺たる抒情味の溢れ切つた無韻の詩となり、三味線の伴奏と相俟

つて、民族的情調を表現した立派な音樂的戲曲となつたのである。そしてそれが人物の情感を巧に盛り込んだ描寫的敍述的獨白乃至對話に至つて其極に達し、そこに淨瑠璃としての音樂的劇的特長が見事に發揮されたのである。例へば、

「地情なや忠兵衞樣何故其樣にのぼらんす、そもや廓へ來る人の假令持丸長者でも金につまるは、フシ有る習、地此處の恥は恥ならず何を當に人の金、封を切つて撒散らし詮議に遇ふて籠櫃の、繩かゝるのといふ恥と此恥とかへらるるか、恥かくばかりか梅川は、何となれといふ事ぞ、とつくと心を落しつけ八樣に詫言し、金を束ねて其主へ早う屆けて下さんせ、わしを人手にやりともないそれは此身も同じ事、身一つすてると思ふたら皆胸にこめてゐる、年とてもまあ二年、下、宮島へも身をしきり、大坂の濱に立つてもこな樣一人は養ふて、男に憂き目はかけまいもの氣を鎭めて下さんせ、あさましい氣にならんした斯うは誰がした私がした、皆、梅川が故なれば忝いやらいとしいやら、心を推して下さんせと、口說き立て〳〵小判の上にはら〳〵と、フシ涙は、井出の山ぶ、きに露置き、添ふる如くなり……」(冥途の飛脚中卷)

更に『天網島』の中卷紙屋の場に於ける女房おさんの聲に耳をかたむけて見よう、

「地引起し引立て炬燵の上につきすゑ、顏つく〴〵と打眺め、詞あんまりぢや治兵衞殿、それほど名殘惜くば誓紙かゝぬがよいわいの、一昨年の十月中の亥の子に炬燵あけた祝儀とて、まあこれこゝで枕並べて此の方、女房の懷には鬼が栖むか蛇が棲むか、地二年といふもの巢守りにしてやう〳〵母樣叔父樣のおかげで、睦じい女夫らしい寢物語もせうものと、樂しむ間もなくほんにむごいつれない左程心殘らば泣かしやんせ〳〵、詞其涙が蜆川へ流れて小春の汲んで飲みやらうぞ、地ゑゝ曲もない恨めしやと、膝に抱付きフシ身を投伏し口說き、立てゝぞ歎きける。」

かうした描寫に接する時に、地の文と人物の言葉との間に、劃然たる差別が認められるはいふまでもなく、人物の魂から吐き出される對話の文の一語一語に、情感の閃きが鮮かに輝き出して、そこに面のあたりに動いてゐる木偶の全身に、赤き血潮が流れ生命が活躍して、それが涙をしぼりながら吾々見物に呼びかけてゐるが如くに

さへ感ぜられるのである。それは古淨瑠璃時代の生命なき枯木の如きものではなくして、生きた人間の聲であり人間そのものの魂の聲であるのである。そこには抒情的な無韻の詩としての情味と、表情的な目覺しい演劇的描寫とが渾然として沸き立つてゐるのである。ここに至つて近松の人物の言葉は歌劇的表現の殿堂に入つたのである。而も近松の淨瑠璃を通じて著しく目立つてゐるのは、人物の對話や獨語などによつて表現されてゐる表情中心の演劇的價値の外に、物語的傾向をもちながらも、抒情味の豐かな流暢華麗類ひなき敍述の文である。殊にそれの尤も見事に現はれてゐるのは、景事とか道行とか又は述懷表現の文であつて、そこに劇的夢幻的の詩味と、音樂的な、リズミカルな舞踊美が多分に隨伴し、從つてまた淨瑠璃の淨瑠璃としての特色がそこに存し、近松の淨瑠璃がまた、敍述文の貧弱なる彼以後の淨瑠璃に比べて、著しく文學的價に富み、又大に歌舞伎劇から異なる所以でもあるのである。

「相の山夕べ晨の、浮きつと、め花、一時の眺めとは知れども、迷ふフシ數々の、地文にそめても誠はうすく思ふ方へとするがなる、富士も麓の戀の山我蹈分けて我迷ふ、夢の中戸の、フシ夢枕、月を憎みし夜半もあり、辛い座敷を貰はれて冷泉餘所に、行く身を、彼の人に、ちよつと鹿島の神も知れ、しんぞ嬉しさ可愛さの、フシ身にもこたへて忘れめや……」(夕霧阿波鳴渡)

「歌春に育つも花誘ふ、蝶は菜種の味知らず、菜種の蝶は花知らず、知られず知らぬ中ならば、浮れそめまい、狂ふまいものナホス味きなや、……」(壽の門松道行)

成程近松の時代物に於ては、未だ地の文卽ち敍述の文の妙趣は、十分に其威力を示すに至らなかつたのであるが、世話物に至つて、それが人物の詞の妙趣を超えるほどの祕境に達したのであつて、上の二例を熟讀する時に、その間に旺溢する抒情的詩的音樂的舞踊的妙味は、何人も之を掬み取ることが出來るであらうと思ふ。

近松淨曲の特異點　かくの如くして近松の文章は、寫實味の豐かな『曾根崎心中』が現はれて以來、詞の文は、

表情の豊富な、戯曲にふさはしい、眞の對話の文として益々其味を深めて行つたのであるが、地の文も亦、一層歌謠的舞踊的詩味を増して行つたのであつた。と共にその地の文が、常に相當な長さと量とをもつてゐて、詞の現實味に對して、夢幻的、浪漫的音樂美をもつて、聽衆を幻惑陶醉に導いて止まないのであつた。この點は、一面に於ては、近松の淨瑠璃が同時代の他の作家の淨瑠璃に優れてゐる點であると同時に、又近松以後の有ゆる作品とも異つてゐる特長でもあるのである。處が近松の同時代の他の作家にしても彼以後の作家にしても、戯曲的な表情味ある詞の文は、相當に巧に之をあやつることが出來たにしても、地の文の歌謠的舞踊的表現の妙味に於ては、到底近松の側にもよることが出來なかつた。從つて近松以後の作家の作品は、一面に寫實主義的傾向に支配された爲でもあつたが、一面には凡ての作品が數人の合作から成り、近松の力に及ばないことを知つてゐる合作者達は、巧でもない地の文の不統一によつて全曲を損するよりも、成るべくその情景や人物の動きなどは對話の中に窺ひ得るやうな巧な方法をとつて、出來る丈け地の文を長くし量を多くすることをさけて、專ら詞の文から成つたものとしてしまつたのである。その爲に近松以後の淨瑠璃は、非常に劇的な戯曲的なものにはなつたが、反對に歌謠的舞踊的分子は之を減ずることとなつたのである。從つてそれ丈け淨瑠璃の淨瑠璃たる特性を失つて、甚しく歌舞伎的傾向を多分にもち、歌舞伎化したものとなつたのである。試に寶暦元年吉田冠子及び三好松洛によつて、近松の『丹波與作』を改作して爲された『戀女房染分手綱』の一節をとつて見ると、

「地納戸の障子さつと明け、八藏こりや何するぞと、聲かけられびつくりし、詞ヤア母者人まだ寢ずか、チ、我が脇差磨ぐ音で何の寢られう、云ふ事がある、下に居よ、こりやゝい、如何に貧苦にせまればとて、人を殺し金取ろふとする、おそろしい心には、何時の間になつたぞやい、コレ〳〵母者人此八藏が誰を殺して金子をとるぞ、跡方もない事いはしやんな、コリヤ知るまいと思ふか、今夜とめた座頭殿、金のあることきいた故、そちや殺す氣であらうがな、コレはまたやくたいもない、樣々の事いはしやるわいの、さあそれならば夜夜中、脇差を何の爲に磨いだのぢや、イヤそれは、それはとは、

エヽ見下げ果てた心ぢやと、腹立ち涙せき上げせき上げ痰火は胸にふさがりて、苦しむ母の背をなでおろし詞アヽ成程折わるき泊人ゆゑ、疑はしやるももつともなれども、……」(沓掛村の一節)

誰しも此を見て地の文が殆んど用ひられないで、それからそれと對話の進められて行く巧妙さに驚かずにはゐられないであらう。蓋し近松の作品を見ると、地の文と對話の文とは、大凡四と六の割合で進められてゐるのであるが、近松以後になると、それが逆になつて六と四の割合となり、甚しきに至つては地の文一二分に對し對話が八九分の割にさへなつてゐるものがあるのである。かくして淨瑠璃はその儘歌舞伎として上演することも可能なるに至り、兩者の差別が殆んど無くなつて、淨瑠璃が遂に歌舞伎に征服されてしまふことになるのである。

近松淨瑠璃の構造

近松の淨瑠璃の構成要素が既述の如きものであるとして、此等の要素が如何に組合され、如何なる骨組を成して、近松の藝術は作り上げられてゐるのであるか。之を細密に敍述することは、可成りな時間と面倒とを要するのであるが、此處には只研究の順序として、極めて大略を敍述することに止めて置きたい。

古淨瑠璃との差　竹本座創立以前の古淨瑠璃は、前に說いた如く、近松の早期の多くの淨瑠璃も、大體から見て、事件の變化や推移して行きつつある模樣や現象を、面のあたりに見るやうに、客觀的に描寫するのでなく、事件の來歷、顚末經過を他人に物語るが如くに、敍事的に記述した丈けのものである。その場の樣子を一々見物に見せるといふのでなく、あつた次第を聽衆に話して聽かせるのが主であるから、それからそれと事件の場面がどんなに屢々變轉しても差支へなく、又一つの場の經過が一二分で說明し終られたり、他の一つの場の經過は三十分も一時間もかかつて說明されてもかまはぬといふ風であり、而も此二つの場の經過が、いつも同じやうな態度で、他愛なく語られて、之を聽いてゐる人が、あつけなさを感じようが、退屈を感じようが、それをどうすることも出來ねば、どうしようともしないといふ風であつた。從つて聽衆の方では、場面場面の模樣は、話に從つて之を自分で想像するの外なく、又舞臺の上へ出せないやうな、大きな場面の經過などは、只話の上で間接に述べられる丈けで、その大きな場面の一部の模樣でも、直接に描き出して見せるといふことは決してなかつた。假りに古淨瑠璃を以て、遠方の出來事を傳へる新聞記事や講談のやうなものであるとすると、近松の竹本座以後の

淨瑠璃は、出來事の一々の場面を眼の前に展開して見せるトーキーのやうなものである。見物は事件の模樣を眼で見ると同時に耳でも聞くことが出來るのである。卽ち事件の展開してゆく模樣は、人物の言葉を通して客觀的に表現され、場面場面の情景や、人物の動作などは、地の文と呼ばれる敍事的な敍述の文を以て記されるのであつて、結局淨瑠璃は、此地の文と戲曲的な對話文とからつくり上げられてゐるのである。尤も近松の淨瑠璃がトーキーに似てるといつたのは、講談や新聞記事が古淨瑠璃に似てるといつたに對して述べた例に過ぎないのであつて、古淨瑠璃が、見る本位のものでなくて、聽く本位のものであるに對して、近松の淨瑠璃は、見る方を本位とし、聽くことも出來るといふ點丈けからいつたのである。實際からいふと、近松の淨瑠璃は、目的の點からも行き方の點からも全く異り、對話をつなぎ合せる地の文があるといふ點をのぞいては、餘程後代の歌舞伎脚本的なものであり、所謂戲曲的な構造のものである。

外部的構造　それでは近松の淨瑠璃の戲曲的構造といふのはどんなことであるか。これは外部的構造卽ち形式と內部的構造の兩方面から見るが便利である。外部的構造といふのは、殆んど說明するまでもないもので、例の場所と時間と動作の統一である。第一の場所の點から見て、古淨瑠璃時代の近松の作品は、尙耳本位のもので單なる敍事詩に過ぎず、場面はそれからそれと滅茶苦茶に變り、まるで人形の動作を場所本位に考へて書いてゐないもの、云ひかへれば舞臺といふことを考へて書いたものとは思はれないのである。けれども竹本座創立以後の作品になると、餘程場所が統一され、場面が滅茶苦茶に變ることなく、目と耳との兩本位から、見物を慰めるやうに書かれ、從つて上演といふことを考へて書かれてゐるといへるのである。第二の時間の點に於ても、古淨瑠璃時代の近松の作品と、その以後のとでは、同樣の差あることをいひ得るのである。つまり後の作品になるほど場所と時間との間に餘程釣合がとれて來たのである。第三の戲曲的動作の點では、一、人物の敵味方の對抗、釣合、場面場面に於ける組合せ等の人物の配合、二、衝突、爭鬪、復讐、別離、會合等の場面場面の變化、進行、

等に於ける人物の動作の配置、三、『油地獄』に例をとると、第一段では與兵衛が喧嘩を始めてる中に、武士に對して無禮を働き、自ら命を取られるかも知れぬといふ危難に陷りかける。第二段では與兵衛が親に亂暴を働いて勘當を受ける、その結果愈々金錢に窮迫し、第三段では殺人窃盜を働き、遂に逮捕されるといふやうに、事件が必然的に展開して、動作の上に全體的統一があることをいふのであるが、此等の諸點に於て、古淨瑠璃に比して竹本座以後の近松の淨瑠璃は、次第に著しき進歩を見せ、晩年の作の如きは早期の古淨瑠璃時代の作とは全く別人の手になつた感があるのである。云ひかへると、近松の淨瑠璃は、後になるほど戲曲的構造が完成して、所謂近代戲曲構造の法則にあてはめられ得るやうな構造に成つたのである。近代戲曲構造の法則とは、劇の展開を發端、頂點、終局の三階段若しくは之に遞昇遞降の二階段を加へ、發端、遞昇、頂點、遞降、終局の五階段に見ようとすることをいふのであつて、大體からいへば近松の世話物は戲曲展開の法則の三階段より成り、時代物は五階段から成つてゐると見得るのである。尤もそれは極めて大體からいつた話で、近松の時代物中には、五段から成つてゐながら、必ずしもそれが嚴密に、戲曲法の五階段にあてはまらぬ構造になつてゐるものがあることはいふまでもないが、世話物に至つては、多くは三段から成り、それが大抵戲曲構造の三階段にあてはめて見られ得るのである。此外に近松の淨瑠璃に特に發達したものに、三階段五階段の外に、必ず、添へられてゐる道行と稱する部分がある。道行は後に說くが如く、世話物にも時代物にも添へられ、曲節に重きをおいた、主觀の豐富な部分で、戲曲的展開上にはさして必要のない部分である。而も大抵淨瑠璃の後半近くに添へられて、淨瑠璃の特殊性を發揮してゐる部分である。

內部的構造　近松の淨瑠璃の戲曲的構造に於て一層問題になるのは、その內部的構造である。つまり劇的展開の行はれる構想なり脚色の點である。構想脚色も、時代物と世話物とでは多少の差別はあるが、時代物では近松は人物を描き出すよりも、事件を中心としてその經過を描くことを主とし、人間と外界との爭鬪を描くことを目

的としてゐる。人間といふのは、個性をもつた個人といふ意味ではなく、個性をもたない人間、卽ち人間の名によつて代表される人間の通有性といつていい概念的なものの事である。外界といふのは、義理とか運命とか自然とかいふやうな、人間の力では如何ともすべからざるものの事で、此兩者の鬪爭を描くに方つて、近松は多くは善人と惡人とを借りて對立せしめ、一時は惡人が榮えて善人が衰へ、波瀾幾度かの後に、遂に善人が勝つといふやうに仕組んでゐる。けれども世話物に於ては、事件中心といふよりも、人が中心個人が中心となつて、その個人が社會と爭鬪する有樣を描いてゐる。處が個人は戀愛とか人情とかに代表され、社會は義理に代表されると見て、屢〻近松の世話淨瑠璃は、義理と人情の衝突を書いたものであり、時代物は殊に此義理に重きをおいたものだとし、一般に近松物といへば、直に義理人情の衝突をその內容の全部とするものと見たり、又は彼の淨瑠璃の內容を之に總括しようとするのが、これまでの普通の口癖のやうになつてゐるが、それは聊か早計であり、此語には頗る無理があるやうである。例へば世話物二十四篇の中、心中物十一篇と他の九篇とは、皆戀愛が主題となつてをり、而も悲劇に終り、若しくは悲劇に終らんとしたものでも、其主なる原因は何かといふと、それは必ずしも義理ではないやうである。勿論義理もそれ等の悲劇の一因をなしてはゐても、或は主人公がさうした境遇におかれて、それを切りぬけることが出來ない弱い性質であるとか、他から強烈な壓迫を受けるとか、何かの過失をするとか、作者の所謂悲劇的運命に終る因緣をもつてゐるとかいふやうなことが、大抵それ等の悲劇の最大なる原因となつてゐるのである。つまり此等の悲劇の最も大きな原因となるものは、之を總稱して運命といつたが最も適當で、その主人公がさうならなければならぬ運命に立ち、境遇におかれたから、偶然の結果として悲劇的沒落に陷り、若しくは悲劇的結果に陷らうとしてゐるのである。他の殘餘四篇の世話物中『壽の門松』には戀もあるが義俠が主題となり、『出世瀧德』には忠誠が主題となり、それ等の間にも義理はからまれてをり、『油地獄』は戀よりも全くの運命悲劇であり、それには主人公の兩親の義理の立て合ひが最も面白く描かれてはゐるが、悲

劇の主原因は義理にあると見ることは出來ない。殘る『宵庚申』では夫婦の心中の主原因が、半兵衞の養父母に對する義理、妻お千代に對する愛と義理、妻の父親に對する義理などから成つてゐる。更に義理が悲劇の主原因となつてゐるものを世話物中に强ひて探せば、『女腹切』の叔母の死が、その夫に對する義理と甥に對する愛と、及び作者の所謂宿業から生じてゐるのであるが、他の凡ての世話物に於ける義理は、只樣々の戀愛物語の上に於ける一種の色彩であり、取合せであり、悲劇の一因となつてゐるといふに過ぎないのである。この點からいふと、近松の世話物は之を總稱する時に、義理人情の葛藤劇といふよりも、むしろ戀愛を題材とした運命悲劇若しくは境遇劇といつた方がもつと適切であり、それでも物足らないとすれば、戀愛を題材とし、之に義理人情の葛藤をからませた境遇劇若しくは運命劇といつた方が穩當だと思ふ。尤も境遇劇といふ點からいへば、近松の時代物だとて、悲劇といふ悲劇は皆さうである。善惡類型的の人物が對立して葛藤するといつたとて、その主人公たる人物は只人間といふ概念の幽靈であるに過ぎず、從つて此等の主人公は自己の內部からの原因によつて破滅してゆくのではなくて、運命とか境遇とかいふやうな、外からの强敵に攻められて、偶然の結果として仆されてゆくのである。そしてその間に、義理とか人情とかがからませられて、面白く組立てられてゐるのが大部分の時代物である。だから大體からいつては、脚色の根本に於ては、世話物といひ時代物といひ、それほど差別を認めることは出來ないのである。只題材の取り入れ方が世話物は戀愛が主材となつてゐるものが多いに反して、時代物では歷史上の事件が割合に多いといふ丈けである。

敵役又は外力　かうして作られた近松の淨瑠璃を通じて、脚色上第一に眼につくことは、大抵の作品中に敵役を設けるか、之に準じた樣々な工夫が凝らされてゐることである。近代劇のやうに其悲劇の動機が主人公の內部にあるのでなくして、運命とか自然とか、外部から來る力であるとすると、此運命を作り出し因緣を生み出すものを外に設けるより仕方がないからでもあらうが、これは、一つには作者の觀た人生の姿から來てをり、又一つ

には勸善懲惡を眼中においた作者の例の「狂言綺語善惡人の鑑となる」といふ道義觀にも基き、更に又此種の道義觀藝術觀を土臺として、古淨瑠璃や、當時の歌舞伎の構造では、必ず善惡兩面の人物を設け、爭鬪の後に遂に敵役が滅されてゆくことを習とし、見物も亦之を以て當然とし、さうしなければ不都合であるとした、時代の通念に從つたからでもあるのである。だから時代物の有ゆる惡人が、最後には大抵敗亡の地位に陥れられるが如く、世話物でも『曾根崎心中』の九平次や、『重帷子』の伴之丞や、『五十年忌歌念佛』の勘十郎の如く、總ては亡ぼされてしまふのである。『天網島』の太兵衛の如きは、亡ぼされない代りに、散々に人々に馬鹿扱ひにされ侮辱される境遇におかれてゐるのである。又敵役が設けられてゐない場合には、之に準ずるやうな人物を工夫することが屢ゝ行はれてゐる。例へば『冥途の飛脚』の八右衛門にしても、あれは決して普通の敵役ではなく、むしろ忠兵衛の友達でありながら、彼に對する態度が極端に過ぎ、忠告の仕方がまづい爲に、如何にも敵役らしく見えるのである。（改作物『戀飛脚大和往來』にて、今日上演されつつある八右衛門を標準として見てはいけない）。或は『天網島』のおさんの父親五左衛門にしても、何だか敵役であるが如く見えても、あれは決して治兵衛に對する敵役ではない。これらは只主人公に對して、見物の同情をひかんが爲に作られた一つの手段であるに過ぎないのである。若しかうした敵役や之に準ずる役が設けられない場合には、例へば『萬年草』に於てお梅が急に作右衛門から結婚を强要されるとか、『刄は氷の朔日』の小かんが、大阪を去るべく鄕里から迎ひに來られるとか、『重井筒』のお房が父親の難を救ふべく金策をせねばならなくなるとかいふやうな、外界からの壓迫災難を湧き上らせることによつて、主人公の境遇が悲劇的な經路をとらねばならぬやうにされてをり、之によつて近松は主人公に對する同情を集めると同時に、劇的効果を强からしめようとしたものの如くであるが、近松の此方法は必ずしも常に成功したとはいはれないと思ふ。その一つの理由は折角之によつて近松は、悲劇の原因とした主人公の性格乃至境遇の力を弱めることはあつても、それを强めることにはならなかつたからである。それは

此等の災難も敵役も、作者は之を因業だと見、かうなるのが因縁だとしてゐながら、それが主人公の性格から出るやうな内的な必然性をもつたものとせずして、全く主人公の境遇の上に偶然的に降りかかる外部からの力とのみ見てゐるからである。他の一つは近松は折角此等の敵役を使用しながら、それ等の人物を割合に不徹底な性格に終らしめてゐるからである。如何にも悪人らしく見えても、『曾根崎心中』の九平次の如くに、すぐにあとから其陰謀を暴露せしめたり、『天網島』の太兵衛にしても、如何にも、一種の嘲笑の材料に用ひられてでもゐるが如き感があつて、折角對抗的に用ひられてゐながら、其力を弱からしめてゐるからである。尚近松の作を通じて悪人型の人物が一人も現はれない作品が只一篇ある。それは『金平法問諍』の改作たる元祿二年の『忠臣身替物語』である。

古傳説や事實の改變　第二に目立つべき事は、殊に近松の時代物には、盛に古傳説が取入れられ、それが色々と改變され、今様化され、複雜化され、全く趣をかへたものとされてゐることである。複雜化する爲には、傳説を其儘傳説として取入れないで、更に傳説發生以前の原因を之につけ加へたり、又これまでの傳説その儘に終らしめないで、更に一歩を進めて新なる内容を盛り込んで新しい筋に轉化せしめたりして、古傳説以上の面白味と意義とが作り出されてゐるのである。例へば『大職冠』に於ける玉取傳説の取入れ方を見ても、近松は古傳説の上に一種の改變を行つて殆んど舊説とは似てもつかない新味あるものに創り上げてゐる。一體謡曲や舞の本に於ける玉取りの傳説では、唐の太宗の后となつてゐる鎌足の女が、父親に贈つた寶物の中に面向不背の玉といふのがあつた、萬戸將軍は之を携へて日本に渡る途中、龍神の爲に奪取されようとし、勇戰奮闘してやつと讃岐の志度浦までやつて來た折柄、又しても美女の姿となつて現はれた龍神の爲に遂に玉を取り去られてしまつた、萬戸將軍は即ち途方に暮れて徒らに爲す所を知らないときいた鎌足は、智略をめぐらして海女を龍宮に潜入させ、首尾能く不背の玉を奪還せしめたといふことになつてゐる。ところが近松は此面向不背の玉なるものを單なる有形

の物質と見ないで、微妙なる眞理だとすることによつて面白い戯曲展開を試みてゐる。鎌足は卽ち「鏡の内の影の如く、有りとも無しとも手のさされぬ不思議不可得の妙理を指して寶と名づけ」―鎌足に謎をかけ、日本の智惠」をさぐらんとするのが萬戸將軍の企みだらうとなし、之をその儘打やつて置けば國家まで輕蔑されるかも知れぬといふので、兎も角も海女をして海底に龍宮をさぐらしめ、やがて死にかけて歸つて來た海女を見るなり、「玉は取つたるぞ、雜人共近く寄つて罰受くるな」と呼んで、人々を遠ざけ、海女の乳の下を搔切り、容顏玉の如き男子を出生せしめ「面向不背の寶珠、龍宮世界三千丈の玉塔に籠めたりしを海士人奪ひ乳の下を搔切り玉を押籠め取歸り、主は空しくなりたれども、三國無双の寶日本に留り給ふ」と呼ぶと、萬戸將軍もさすがに日本の大臣の智力に感じて「もと此寶は何時の御代より傳はるとも、始もなく終もなく、まして七重の箱の中、終に拜せし者もなく、微妙無盡の眞理なれば、有無の二つをはかりかね、龍宮へ取られしと申せしに、御身其道理を察し海女を入れて龍宮より取返したるとの悟の智惠尊ぶに限なし」といつて、しるしの筋を鎌足に渡すといふ風に改變してゐるのである。或は『日本振袖始』に於て素盞嗚尊の大蛇退治の傳說を扱つても、八岐の大蛇をこれまでの單なる魔神としないで、美女を敵視し之に對する怨念から醜女岩長姫が大蛇に化身し、稻田姫といふ贄を求めるといふ風に改變して、一種の創意と面白味とを見せてゐるのである。又世話物に於ても常に同樣な工夫が凝らされ、心中や不倫事件を扱ふにしても、決して事實をその儘に取入れずして、散々に事實を複雜化し改變して、作者一流の脚色が行はれてゐるのである。例へば『大經師昔暦』の筋を見てもそれは直ちに分ることで、大經師の女房が番頭と駈落したといふ何でもない事件を、西鶴流にその儘描き出すことは、道義觀からも作者の欲せざる處であり、上演の點からも面白くないといふことから、多情な主人を戒めんとするおさんの考へと、嫉妬心とからの企みが不倫の過失を導くやうにして、最後まで彼女をして主人に對する愛着をもたしめ、見物をして同情せしむる上に、作者の宗教觀を加へて、磔刑に處せられるのを救濟するといふ風に脚色されてゐるのである。か

ういふ風であるから、支那の事實などを借りて來て、日本人の行爲とするやうなことは近松には何でもない事として屢〻繰返されてゐる。例へば「信州川中島合戰」の第二段に於て、信玄が木曾山中に於ける山本勘助の閑居を三たび訪れて、遂に彼の老母を說き落し、軍師として首尾よく勘助を迎へ得たといふのは、蜀の劉備が三度孔明をその草廬に訪うた事實を轉用したものである。一體第三段に於ける孝子勘助そのものからが、『三國志』に出て來る徐庶の行をその儘借りたものだらうとさへいはれてゐる。かうしたことは劇的脚色上の當然のことでありながら、引いてはそこに傳說や歷史を、單なる傳說や歷史其物として取扱はず、あくまで近松流の傳說とし歷史とし、かくして元祿時代的現實主義的色彩を濃厚ならしめてゐるのである。

現實味の濃厚　第三は現實味の濃厚なことである。例へば延喜時代の雲の上人である『蟬丸』の主人公蟬丸は「色を重んじて思ひにほだされ情けに沈み、多數の女を迷はせ」た風流元祿男として描かれ、その因果によつて盲人となつたといふ風に脚色されてゐる。又『曾我五人兄弟』の禪師坊にしても、若僧ながらも教壇に立つて、大磯の虎の姿を一目見るなり「惚れ惚れとなり目を細め、むむ聞及びし虎御前、我本國の果迄も三國無双の美人ぞと、繪に書き唄に謠へども、誠の姿は今見はじめ、此坊主めが迷ひの種、十年餘りの學問を、君が姿に投すてて未來は地獄も極樂も、さいたら畠へ遣らうともお心一つの情ぞ」と萬衆の興をさましながら、彼女の手にすがりついたりするのである。此種の濃厚な時代味現實味の取入れの態度は、やがて支那の歷史や時事を扱つても、其內容を全然日本的ならしめてゐるのである。成程『國性爺合戰』に扱はれてゐることは鄭成功の事件であつても、其處に描かれてゐるのは日本の忠孝であり、德川時代の義理である。『唐船噺今國性爺』にしても、そこに取入れられてゐるのは、其當時丁度臺灣に於て行はれてゐた朱一貴の亂であり、其の場面も支那であり、人物は支那人ではあるが、そこに描き出されてゐる所の內容に至つては、他の日本の題材を扱つた時代物と少しも違はぬのである。從つて支那人が「ぱつち」をはいてゐたり、裾を捲つて、太股をぐつと突き出したりするやうな珍

風俗も飛び出したりするのである。かういふ風であるからには、鎌倉で演ぜられる『本領曾我』の舞でも、大阪の見物の心を引かんが爲に、大阪新町の太夫づくしの景事になつてゐるのである。それかと思ふと『嫗山姥』には、大内たばことか源七たばことかいつて、當時大阪新町遊廓内で評判であつた煙草屋源七の名をかりて、世を忍ぶ阪田時行の假名としたり、或は女形俳優荻野八重桐の藝に人氣があるのを見ると、直ぐにそれを取入れて、『嫗山姥』にしやべり女として名高い八重桐を活躍せしめたり、又「藤内だんじり出端」の歌で名優嵐三右衛門がもてはやされると、其舞臺姿を人形で見せようとして『雪女五枚羽子板』の大序に樂車出端の場面を設けたりして、盛に際物を取入れ、出來る丈け時代味現實味を出さうとしたのである。

武家時代の姿濃厚　第四に近松の時代物には、さすがに殺伐な氣風が充滿し、血腥い空氣があふれて、所謂斬つたりはつたりする武家時代の姿があまりにも濃厚であると思ふ。而も此の殺したり斬つたりする結果が、復讐とか權力爭とかいふことによつて片づけられて、今日のやうな法律的乃至道德的制裁とか正義といふやうなものが飽迄追求されることとなく、制度の確立した今日から見ると如何にも不思議に感ぜられ、さすがに武家時代といふものが他愛もない勢力爭の時代であつたことが其處に明かに窺はれるのである。と同時に權謀術數掠奪、爭鬪葛藤といふやうなものが、目まぐるしい程作品中に取入れられてゐる處から見ると、表面は甚だ平和に見えても、存外煩瑣であつたやうに思はれる武家時代に於て、作者が描いてゐるほどの義理と人情とが、果して一面にあり得ただらうかといふ疑問が直ちに起るのである。そして結局作者は古傳說や歷史的材料をかりて、自分の時代自分の思想を描いてゐるのだといふことが考へられ、それがまたよく時代人の興味をつなぎ得た所以でもあつたらうと思はしめられるのである。

戀愛事件の挿入　第五に吾々の氣のつくことは、別項にも述べた如くに、近松の殆んど凡ての作品に、女性が取入れられ、そこに艶つぽい戀愛事件がからまされ若しくは主題とされてゐることである。世話物に於ても『油

地獄』にさへ與兵衛の小菊に對する戀愛事件がつまとして取入れられ、『壽の門松』に於ても『出世瀧德』に於ても、女性と戀愛物語とは之を無視することは出來ないのである。その他殆んど戀愛若しくは夫婦の愛を離れた世話物は一つもなく、何れの時代物でも好色氣分が頗る濃かに描き出されて、時代情調にふさはしくされ、舞臺面にも複雜性が加へられ、どこまでも見物を樂ましめる事が考へられてゐるのである。彼の俊寛等の流人を描いた『平家女護島』の中にさへ、海女の戀を取入れて流人の淋しい生活の場面が賑はされてゐる程である。處が只一つだけ近松の淨瑠璃中に戀のない作品がある。それは享保七年正月近松七十歳の時の上演である『唐船噺今國性爺』である。此作中にも主人公朱一貫の妹紫燕女といふ美人が加へられてはゐるが、それがほんの一點の點睛ともいふべき取合せに過ぎず、有ふれた艶かしい場面は少しも姿を見せてゐないのである。これは近松の淨瑠璃構造上むしろ珍らしいことである。

宗教味道德味　第六に近松の淨瑠璃にはかうした時代情調ともいふべき好色氣分が濃厚に描かれてゐるに係らず、道德的な要素と宗教的の情調が又到る處に湧き出てゐることは注意すべきことである。此點についてはそれぞれの項目に於て細述はしておいたが、要するにこれ等は作者の人生觀なり世界觀なりからの結果であつて、人生凡ての事象を因緣視し、人間生活の樣々の成行を因業として解釋せんとする作者の宗教觀が、有ゆる悲劇の主動機を運命に置かんとする構造をとらしめた所以でもあるのである。此因果關係に道德觀念を結びつけて、第二義的の教化作用たる所謂勸善懲惡劇を作り出したものと見れば、近松の有ゆる作品に道德味が汪溢してゐるのも怪むに足らない筈である。

滑稽的情味　第七に近松が淨瑠璃の構造上大衆興味をねらつて、常に考へてゐたのは滑稽的情味である。これも構成要素の項其他に說いた處であるから、此處には之を數へるだけにするが、要するに近松の滑稽は動作の誇張とか、言葉の上の遊戲に屬するものが多く、大筋に關する所少いが普通で、いはば外からとり添へただけの、

上べの裝飾であるから、從つて、美的價値は豐かでないものも多いが、低級な大衆を喜ばす上に於ては、相當の効果があつたことは否定出來ないのである。

珍らしい情景の挿入　第八は第六や第七とも多少關聯する所あるもので、近松は出來得る限りの場合を利用して、筋の上には深い關係ないにも係らず、常に珍らしい情景の一場面を取入れたり、何々づくしといつたやうな節事を取入れて、作品を賑かにし、情調を添へることを企ててゐるのである。例へば世話物では、『さつま歌』の「諸國鑓標」だとか、『浪枕』の「長者經」だとか、『宵庚申』の下巻始めの八百屋物盡しの場、『油地獄』の山上講參りの歸つて來た場、『曾根崎心中』の最初の觀音廻りの場、『丹波與作』の賭博の場、『今宮心中』の舟遊び、「萬年草』の高野山に於ける墓引きの情景等、又時代物に於ては、『雪女五枚羽子板』に於ける初春厄拂の模樣とか、「栬狩劍本地』に於ける艾屋の描寫だとか、『源氏烏帽子折』に於ける烏帽子折名づくしとか、『松風村雨束帶鑑』の當世こまづくしの節事とか、『天鼓』に於ける七夕の行事などがそれである。そして時ありてはそれが極端に走つて、近松時代にはまだ女の髪結（明和七年に始まつたと傳へられる）はなかつたに係らず、『加増曾我』には鎌倉時代に既にそれがあつたことにして一場面に作られてゐるのである。此等は時ありては、必ずしもなくてならぬとも限らぬ樣に思はれるのであるが、見物の興味を增加し、作者自らの凝り方を見せんが爲に、殆んど毎曲といつてもいい程に、近松は丹念に之を加へることをやつてゐるのである。

道行と景事　第九には他にも說いたが如く、近松の淨瑠璃に於ては、曲節が濃厚なのみでなく、文學的に非常に優れた道行文が何處にか取入れられ、場合によつては、『曾根崎心中』の如く二度も之を用ひたり、その他景事とか節事とかを出來るだけ多量に取入れ、人形の舞踊に便ならしめ、見物を喜ばしめようとしてゐることも注目すべきである。此等は必ずしも近松によつて始まつたことでなく、古淨瑠璃時代から重んぜられ、後にまで用ひられてゐることであるが、近松は特にリズミカルな妙文で一層の麗筆を揮ひ、舞踊的情調を豐富ならしむる事

に著しく成功してゐるのである。

場面の設け方　最後に今一つ近松の淨瑠璃の構造上附加へたいことは、大體から見て、世話物には場面の設が割合に少いに係らず、時代物にはごたごたして場面が澤山設けられてゐることである。試に世話物に例をとつて見ると、

『女殺油地獄』は頗る多くても七場から成つてゐる。

第一段　四月半　(1)道行——野崎參りの舟の中。
　　　　　　　　(2)野崎茶店前の場——與兵衛小菊の客と爭ひ、武士に無禮をなし、叔父に迷惑をかく。

第二段　五月二日　與兵衛の内の場——與兵衛、親に亂暴を働き勘當される。

第三段　五月四日夜　(1)豐島屋の場——與兵衛の兩親が豐島屋をたづね、義理と人情の盡し合を見せた後、與兵衛お吉を殺す。

　　　六月六日夜　(2)新町備前屋店前の場——叔父が與兵衛を搜がす場。

　　　同　夜　(3)曾根崎花屋の場——與兵衛、お吉殺しの芝居の話をきく、叔父又彼を搜しに來る。

　　　六月八日夜　(4)豐島屋の場——三十五日の逮夜、與兵衛圖々しく訪ね來て捕はる。

又時代物に例を見ると『曾我會稽山』は十場から成つてゐる。

第一段　建久四年五月二十八日朝

第一場　鎌倉殿中——御臺所の前にて、工藤本田の妻等鹿評ひをなす、曾我派と工藤派との爭を見せる。

第二場　路上——梶原景高は蒲入道範賴に對して無禮を振舞ふ。入道は曾我の家臣鬼王に、鎌倉殿へ入り得る割符を與へる。此間に工藤派の暴狀を示し、曾我派への天下の同情を見せる。

第三場　北の丸大廣間——曾我工藤の兩派爭ふ結果、蒲入道は梶原を傷け、自殺する。曾我の姉婿二の宮と工藤派の榛谷とが使者爭ひをし、二の宮は妻を離別する。

第二段　五月二十八日午前中

第一場　二宮の宅——二宮の妻離緣狀を見て、驚いて夫の後を追ふ。

第二場　藤澤の茶店——梶原と工藤の臣近江との姦計を、茶店の主人曾我の一族である禪師坊立聞く。二宮の妻來りて梶原と爭ひ、やがて二宮の妻夫を見て離緣を恨み、二宮は曾我へ思ふ存分味方したさに、情の離緣をすると云ひきかす、やがて二宮等と梶原との爭鬪。

第三段　五月二十八日午後

第一場　工藤の假屋——工藤が曾我兄弟に仇とねらはれる惱みを遊女龜菊に明かす處へ、曾我の臣團三郎捕はれ來る。曾我兄弟敵を前にしながら母から重病の報到り引返す。

第二場　曾我の宅——兄弟の戀人、虎と少將曾我の家を訪ふ。兄弟歸り來つて、夫婦の契をなし、再び母と妻に分れて仇討に出かける。

第四段　五月二十八日夜

第一場　狩場への途中——虎と少將等の道行場にて、曾我兄弟の母と共に、賴朝が狩場出發を延期するやうにと雨を祈る。

第二場　工藤の假屋——兄弟首尾よく仇を討ち、祐成は戰死し、五郎捕はる。

第五段　五月二十九日朝

場面　賴朝の假屋——賴朝は此復讐事件によつて生じた訴訟を裁判し、五郎を處置して終局。

かうして時代物の場面は九場十場を超えること屢〻あり、早い頃の作品ほど場面が繁雜にかへられてゐるが、それは戲曲的構造の圓熟しないせゐもあるけれど、一方に於て複雜にして變化の多い歌舞伎脚本の影響を受けた故でもあり、また切れ目切れ目を利用して太夫がかはることや、人形遣をして活躍せしめることも考へて筆をとられてゐるのである。勿論世話物だとて、『曾根崎心中』の天滿屋の店の場だとか、『重井筒』の炬燵の場だと

か、『昔暦』の綱渡りの場だとか、『重帷子』の數寄屋の場だとかいふやうに、人形の見せ場として、特に設けられてゐる處もあるが、大體に於て世話物は、時代物の切狂言として、眼先をかへ、補ひ物として上演されたのであるから、割合に單一な構造が工夫され、殊に事件その物が大體に知られてゐる單純なものであり、不自然な錯綜した筋を避けなければならないので、どうしても場面を少くする脚色法がとられてゐるのであらうと思ふ。

淨瑠璃段數の發達

淨瑠璃姫物語の段の分け方　淨瑠璃の最初といはれる『淨瑠璃姫物語』は、十二段より成り、從つて只『十二段』とも『十二段草子』とも稱せられてゐるが、今日まで傳はつたその寫本版本等には色々あり、慶長活字を以てした嵯峨本を始めとし、繪入三冊の寛永十八年版の寛永本、正保三年刊繪入三冊の正保本、其他萬治本、寛文本、享保本等、板本でも六七種を數へられてゐる。此等は皆內容もそれぞれ多少異なり、段數も十二段のも十五段のもあり、天正頃の寫本には、十六段を數へられるものもあり、別に八段本もあるといはれてゐる。けれどもかくの如く段數に異同のあるのは、柳亭種彥も說くが如く、其初め『淨瑠璃姫物語』は十二段であつたのを、語る人の便宜で長くしたり短くしたり、切り場所なども勝手にしたりしてる中に、段の數にも文章にも差が起つたのだらうといふ說は、最もうなづけるものだと思ふ。

ところで、上にあげた嵯峨本といふのは、現存版本の中では最も古いものとされてをり、帝國文庫本大和田建樹編『日本歌謠類聚』下卷に附錄として載つてゐるのと同じで、段數はついてゐるが、一々の段の名は附けられてゐない。そして段每の終に、例の「かんぜぬものこそなかりけり」などいふ古淨瑠璃通有のきまり文句は附いてをらず、寛永以後の刊本になると、段每に段名が附けられてゐる。

今試に寛永版の十二段の目次と、瀨川如皐の『牟藝古雅志』にのつてゐる十二段の目次とを比べて見ると、聊か異つてゐることが認められる。

寛永版	牟藝古雅志所載
第一　上るり御まうしごの事	發端
第二　花ぞろへ	花ぞろへ
第三　びじんぞうへの事	外のくわんげん
第四　そとのくわんげんの事	ふゑのだん
第五　ふゑのだんの事	玉藻のだん
第六　つかひのだんの事	ぬいもののだん
第七　しのびのだん	内のくわんげん
第八　じやうるりまくらもんだうの事	しのびのだん
第九　やまとことばの事	四季のちやう
第十　御座うつりの事	姿見のだん
第十一　ふきあげの事	しやうぞくのだん
第十二　御ざうし東くだり	まくら問答

十五段といふのは、以上の牟藝古雅志の目録に、更に

第十三　（なし）	やまとことば
第十四　（なし）	精進問答
第十五　（なし）	御座うつり

を加へたものである。

更にまた高野博士の『十二段草子考』によつて八段本と稱せられるものと、之と其内容を殆んど同じくし、天明年中長崎にて加藤義篤といふ人によつて見出されたといふ「源氏十二段」と題するものとの目次を比べて見る

と面白い。

八段本	源氏十二段
初　段　管絃の段	くわんげんの段　第一、第二（八段本、これまでを初段）
第二段　笛の段	笛の段　第三、第四
第三段　玉藻の段 第四段　十五夜の段	十五夜の段　第五、第六、第七
第五段　四季の調	第八　四季の段
第六段　姿見の段	第九　姿見の段
	第十　いせうの段（八段本になし）
第七段　忍の段（一名御座移り）	第十一
第八段　枕問答	枕問答の段　第十二

右の表にて見るが如く、兩書は殆んど同じ内容でありながら、段の分け方が變つてゐるのみでなく、嵯峨本第四段の終をなす「……ふぜい如何なる人ぞ、見てまゐれとありしかば」から、すぐに第五段の始をなす「玉もの前うけたまはり、いそぎ立出でまゐりけり。此女房と申すは……」（帝國文庫所載）に續いてゐる。又、加藤義繁といふ人によつて發見されたといふ『源氏十二段』の第一段の終をなす「……十二人の女らうたちを召し具され、月の光にうそぶきて」から、同第二段をなす「くわげんしてこそあそばれける。淨るり御前は……」に續いてゐる。

嵯峨本でも、四段と第五段の間は、事實上切れてをらぬのを、無理に切つてあり、又八段本の第一第二段は、文章が續いてゐるのを强ひて切つてある處などを見ても、最初書かれた時は兎も角も、やがて段の切り方は、全く語り手の便宜次第となつたらしいやうである。兎に角『十二段草子』が、本節と呼ばれる澤住、瀧野檢校等の節

付によつて、永らく繰返し語られてゐる間に、語り手が思ひの儘に、引伸ばしたり、縮めたりして、長短を自由にしたり、又切り方も勝手にしてる間に、第二段が四つに分けられ、全體が十五段になつたりして、段の數にも差異が起り、又は本文にも差が生じ、起句にも結句にも違ひが出來たもののやうである。

京阪淨瑠璃の六段物五段物　「奈良柴」（原武太夫著）によると、杉山丹後及び薩摩淨雲の爲に始めて六段物の淨瑠璃を書いたのは清玄といふ人であり、更に又淨雲の爲に六段物を主として文作したのは北條宮内である。かくして何時の間にか京阪でも江戸でも、淨瑠璃といへば六段物となり、寛永年間木下甚右衞門が、江戸の土佐少掾正勝の爲に書いた數十種も皆六段物である。

又『十二段』と同じく、慶長前の淨瑠璃である『阿彌陀胸割』も『牛王の姫』も六段にて、薩摩太夫の有名な正本『はなや』（寛永十一年）にしても、又『安口』にしても、『村松』（寛永十四年）や『風流和田酒盛』や『小袖曾我』（寛永頃）なども、又『しんとく丸』や、『さんせう太夫』等說經節からとつたものも皆六段物で、大抵の近松前の淨瑠璃は、六段に組立てられてゐたやうである。といつて、其處には嚴重な規定が存してゐたといふ譯はなく、只習慣に從つて、多く物語を六節に切つたといふに過ぎないで、中には五段のものもあつた。例へば既に寛永二年に舞の本から轉用されてゐる『たかたち』にしても、又『常陸坊海尊』（寛文二年）『四天王高名物語』（寛文二年七月）『賴光跡目論』（寛文三年頃江戸版）『釋迦八相記』（寛文九年七月）『善導記』（寛文十年三月）『日本王代記』（延寶二年正月）『酒呑童子』（延寶四年正月）『善光寺』（延寶六年三月）『王津島御本地』（延寶五年正月）『しのだ妻』（延寶六年）等は、皆五段から成つてゐるのである。これ等からいふと、古淨瑠璃の凡てが六段から成つてゐるといふ說はあたらず、或は『那須與一竹生島詣付舟いとん』（寛文三年）の如く、十一段から成つたものもあり、殊に上方の淨瑠璃は、必ずしも六段と一定してゐたのではなく、六段物が大體に多かつたといふ丈けである。之に反して江戸の淨瑠璃といへば、古くから元祿寶永の頃に至るまでも、凡て六段

に一定してゐて、決して五段になつたり三段になつたりすることはなかつた。江戸淨瑠璃の正本を六段本といつてゐた位に、凡てが六段物ばかりであつた。

けれども淨瑠璃の發達は、いつか此六段形式の習慣を段々に破るやうになつた。それは『繪入淨瑠璃史』の著者がいつてゐるが如く、必ずしも井上播磨に始まつたことではないやうであり、種彦が『還魂紙料』に於て、「京都にては井上播磨より五段につづめた」といふのもどうかと思ふ。兎に角播磨掾の語り物には、まだ六段物もあつたが、加賀掾以後に至つては、上方では、五段の形式が六段續の形式に代るに至り、近松に至つては最早六段物は其影をも認めることが出來なくなつたのである。只一曲『世繼曾我』に丈け、五段本の外に、六段の丸本が殘つてゐる。此六段本は、第二段に朝比奈三郎邸の場を加へ、第五段の風流の舞の所を削り、各段の始めには「さても其後」等を、段尾には例の「感ぜぬものこそなかりけれ」を古淨瑠璃風に附加してある處から見ると、江戸に於てわざわざ古淨瑠璃風に改作したものと見てよからう。

序に此處に一つ不思議なものがある。それは加賀掾の正本『源氏六十帖』である。內容は確に延寶四年の近松の『源氏供養』を改作したもので、水谷不倒氏は之を元祿初年頃までの作としてゐられ、藤井博士は元祿四年頃に改訂したものらしく認めてゐられる樣だが、此作は三段から成つてゐるのである。構造から見ても更に道行及び水海の段なるものが別に分けられてゐる處から見ても、强ひて五段といへばいへぬ事もないが、普通の見方からすれば三段であるから、恐らくもつと後の作品であるかも知れない。それから之と等しく『德川文藝類聚』第八に收められてゐる加賀掾の弟子富松薩摩の正本『傾城二河白道』と『傾城淺間嶽』の中、前者は三段後者は二段から成つてゐるが、構造の形式から見ると元祿以後の作であるやうに思はれる。

近松の五段物三段物　近松の淨瑠璃は皆五段から成つてゐるといつた處で、其實今日まで近松の作であると確められてゐる淨瑠璃の數は、未だ明かではないのである。けれども內容及び文體から推して近松の作だらうと云

はれてゐるものの總數は、時代物百二十篇にも及び、此外に世話物は二十四篇の多きを數へてゐる。此中時代物の殆んど大抵は皆五段から成り、世話物の殆んど凡ては三段から成つてゐるといつていいのである。卽ち近松の最初の作であるといはれる延寶元年正月初演の『花山院后諍』延寶四年五月初演の『源氏供養』同四年十一月初演の『瀧口横笛』等皆五段から成つてゐて、彼の絶筆である享保九年一月作の『關八州繋馬』に至るまで、五段から成つてゐない時代物といへば、左の如く殆んど全曲の十分の一に過ぎぬ位である。

鎌田兵衛名所盃	上中下三卷	曾我扇八景	上中下三卷
佐藤忠信廿日正月	上中下三卷	傾城反魂香	上中下三卷
義經東六法	上中下三卷	曾我虎が磨	上中下三卷
最明寺殿百人上﨟	上下二卷	源氏冷泉節	上下二卷
雪女五枚羽子板	上中下三卷	傾城懸物揃	上中下三卷
田村將軍初觀音	上下二卷	傾城吉岡染	上中下三卷
兼好法師物見車	上中二卷	音曲百枚笹	一卷
碁盤太平記	下卷一卷	唐船噺今國性爺	上中下三卷

卽ち右の如く、推定作まで全部を入れても、五段からなつてをらぬ時代物は、僅に十六篇に過ぎず、其十六篇の中大半は三段から成り、二段から成るもの四篇あり、一卷から成るものは、竹本義太夫追悼の意を含めて書かれた『音曲百枚笹』一篇丈けである。其他『兼好法師物見車』は上中二段から成り、『碁盤太平記』は下卷一段から成つてゐるが、此二者は作者が例の四十七士の事件を題材とした所から、時事なればとて上演禁止を慮り、場合によつては『碁盤太平記』を省いても、上中丈けは上演し得るやうにと目論んだものであるから、要するに二者を一纏めにして三段物の一曲と見るべきである。

此外に一篇丈け風變りの作品がある。それは信長、光秀、秀吉等を中心とした時代物で、『本朝三國志』といひ、五段物であるが、五段目の中に更に劇中劇とでもいふべき、小さい三段物が取入れられてゐる。此曲も四段目までは他の曲と同樣なもので、第一段では半春長が春忠と共に武智光秀に殺される。第二段では光秀が眞柴に逐はれて小栗栖で百姓の爲に殺される。第三段では伏見の久吉邸で、彼の昔の主人松下嘉平次が對面に來て、やがて久吉は再び草履取となつて松下邸に至り、春忠の妾となつた松下の娘小野お通が生んだ子を、春長の後繼者として守立てる約をする。第四段は久吉の住吉詣の道行で、それについで朝鮮征伐の必要上、加藤正清をして、堺にて朝鮮の地圖をさがさせるのであるが、第五段に至つて、久吉は戰勝祝賀かたがた主君春長追福の爲に、耳塚を立て大佛を建立する。そしてその開眼供養の日に、『男神宮皇后』といふ操りをやるといふことになつてゐるが、その『男神宮皇后』といふ淨瑠璃の外題の肩には「御前あやつり」とあり、下には「五段續を三段につづめ語申候」といふ註が入つてゐる。その五段といふのは頗る短いもので、全體で、本曲第四段までの長さの十分の一にも足らぬものである。其粗筋を見ると、上卷では、遼東大王が日本に朝貢を怠るので、久吉が攻め寄せる途中、小西が大しやちを捕つて緣喜を祝ふ。中卷では大王は都を逐はれ、平安道に逃げ、江南に落ちのびる。下卷では遂に遼東大王が生捕にされて降服朝貢するといふ、殆んど敍事的物語であるが、中卷の後半分は、大王が平安道を出でて江南に至るまでの哀れな道行となつてゐる。

此『男神宮皇后』なるものは、其内容から見ても、又全本曲の第五段の初めに、「此度異國の合戰上るり五段につづらせ」とある處から見ても、全く異つた所謂劇中劇であること疑ないとしても、此處に注意したいのは、「上るり五段に綴らせ」とありながら、「五段續を三段につづめ語申候」とある語である。何故三段に直されたのか。何故三段につづめて語られたのだらうか。長いとか、面白くないとか、必要でないとか、役割の關係とか、上演上の面倒とか、都合とか、色々の事情がそこにあつたかも知れぬが、兎に角明かに五段に綴らせとあり、三

段につゞめたとあるからには、實際始めは五段に綴られてゐたものだらう。そしてそれを三段にして語られたといふからには、結局淨瑠璃といふものは、形の上では五段物でも、三段に直して語つてもよい、從つて三段に書いても、一向差支へないといふ程度にしか考へられてゐなかつたといふことが、此處にも明かに認められるやうに思ふのである。

近松二十四篇の世話物の段數は、普通には皆三段から成つてゐるといはれて居る。けれどもよく見ると明かに例外がある。『淀鯉出世瀧德』と『鑓權三重帷子』とは、實際の舞臺的構造からいへば兎も角も、有の儘にいふと、三段物ではなくて二段物である。又『曾根崎心中』は、生玉の場と曾根崎の場から成る二段物といへないこともないが、一見したところでは、道行のついた一段物として書流しになつてゐる。それは此作品が、長い五段淨瑠璃『日本王代記』の切り卽ち添へ物として上演され、而もかういふ添へ物をつけた最初の試みであつたからかも知れぬ。

これで見ると、只段數を中心にしていふと、近松淨瑠璃は、必ずしも五段物か三段物から成つてゐるといふことは出來ない。少くも二段物から成つてゐるものが數篇あることは明かである。從つて江戶淨瑠璃が六段物と限られてゐるが如く、近松淨瑠璃は五段物に限られてゐるのではなく、材料の長短とか、結構の模樣とか、上演上の組合せの都合とか、語り手の事情とか、上演時間の關係とか、其他場合場合の狀況によつて、三段や二段にさへ組立てられたといふことが出來るのである。

段切と場面の基礎　處で此段切といふのは、今日演劇に云ふ幕の切れ目と同樣に、大體に於ては事件の經過上場所と時間の關係からの、必然の變り目を基本としてはあるが、近松淨瑠璃は近代劇の立場から見る時に、事件の場所が變るとか、時間の上に大なる變化が起るといふことが、必ずしも段の切れ目となるやうには仕組まれてをらぬ。換言すれば時間と場所の大變化があるごとに段切は作られてはをらぬ場合がある。成程、最初の『十

二段草子』に於て、事件が切れてゐないに係らず、無理に段を切つたやうな點のあるが如き例は、近松には殆んどないにしても、むしろ立派に段が變るべくして、無理に一段に纏めてあるやうな場合が、可成澤山あるのである。例へば前にも云つたやうに、『曾根崎心中』の生玉の場と曾根崎の天滿屋の場との間には、時間と場所の關係からは段切を作つた方がよささうであるに係らず、それがずるりと一段に纏めてある。又『重帷子』の上の卷でも、濱の宮の馬場の場と、おさゐの宅の場と、數寄屋の場とは、皆各〻場所もちがへば時間も非常に違つてゐるから三段とした方がいいやうに思はれるに係らず、それが上卷一段にまとめてある。

だから此段切の設けられる基本條件となつたものは、必ずしも時や日や場所の大變化ではなく、實際に於ては、それらを土臺にするといふほど徹底したものでなく、むしろ語り手の都合とか、上演の工合とか、組合せとかいふやうなものを、可成に頭において段切が作られてゐるものの如くである。從つて近松の淨瑠璃の各段切の中に出來てゐる小さい場景でも、語り方本位から見たのと、演劇の立場から見た場面とでは、幾分かちがつてゐるのである。試に『國性爺合戰』について、先づ語り方本位の立場から、場景の分ちを見ると、

初段　南京王城の段
　　花合戰
　　司馬將軍諫言の段
　　皇后最期
　　柳歌君討死
二段目　濱づたひの段
　　鴫蛤爭ひ
　　唐土舟の段
　　和藤内の出立
　　千里が竹
三段目　樓門の段
　　城内の段
　　紅流し
　　甘輝味方の段
四段目　松浦住吉社の段
　　栴檀女道行

九仙山夢の段　　　　　南京城門の段
天の浮橋の段　　　　　和藤内奮戰の段
、五段目　龍馬ヶ原の段

と分たれてゐるのであるが、更に之を近代演劇の立場から分けて見ると、

第一　第一場　朝廷の場――李蹈天呉三桂が韃靼使者の前に爭ふ。梅檀女を李蹈天に嫁がせんとして梅櫻の花合戰、ついで呉三桂諫言。

第二場　宮中へ李蹈天攻入の場。

第三場　かいどうの港――呉三桂が華清夫人の腹をさいて子を助ける。やがて柳歌君梅檀女を逃がし戰死する。

第二　第一場　平戸の浦――和藤内鴫と蛤の戰に兵法を學ぶ。やがて梅檀女の舟漂着、老一官擧兵の決心。和藤内妻に別れる場。

第二場　千里が竹の場――國性爺神力により、虎を自在にし李蹈天の将安大人を殺す。

第三　第一場　獅子ヶ城樓門の場――父と娘の對面する世話場。

第二場　獅子ヶ城奥の間の場――錦祥女甘輝は母と對面し、國性爺甘輝を說き、母と娘の自殺の場。

第四　第一場　住吉社頭の場――小睦兵を學ぶ。

第二場　舟中。梅檀女道行。

第三場　九仙山夢の場――呉三桂太子を養育し、此處より四百餘州を見下すといふ時空を超えた夢物語の後神に祈ると、國性爺梅檀女を連れ來る。追うて來た敵梅勒王は橋落ちて死ぬ。

第五　第一場　龍馬が原本陣――國性爺、呉三桂、甘輝謀計の場。

第二場　南京城にて三人が韃靼王李蹈天を逮捕の場。

となるのである。後の演劇的の場面の分け方は、飽くまで時と所を標準としたものであるが、前の語り方本位の分け方といふのは、澤山の太夫を使ひこなさんが爲に、無理に分けたものである。實際操淨瑠璃上演の都合上は、かうした場面の切り方も相當に必要であつたやうであるが、それが爲に自然と時間と場所の混亂は免かれなかつたのである。

近代演劇の立場から見た、かくの如き場面の混亂は、近松の早期、殊に古淨瑠璃時代の作品には、もつと盛に見出されるのである。例へば『花山院后諍』の第一段、『瀧口横笛』の第一段、『念佛利生記』の第一第二段乃至第四段、『東山殿子日遊』の第二段其他『源氏供養』の第五段等を見ると、二三の對話があるかなしの中に場面はそれからそれへと變るのであるが、これは最初から場所の統一といふことを少しも考へないで、只話の筋を運ぶ爲に全體が書かれてゐるからである。つまり舞臺といふことを餘りに考へないで、只物語的敍事が進められてゐるのであるから、まだ近松の早期の作品は、之を戲曲として見ることは出來ないのである。尤も操り芝居に於て用ひられた手摺は、隨分古くから二段はあつて、階段を異にする時に、全く異つた場面を現はすものと想像されてゐたのであらうから、普通の歌舞伎などでは、到底一場に纒められぬと思はれる樣なことも、人形芝居では、一寸高さをかへれば、異つた場面を表はせると考へて、幾つもの場面がそれからそれへと變へられたりして、用が辨じられたのであらう。從つてまたそれが場所と時との混亂を來した所以でもあつたのであらう。

段の長さ　それから淨瑠璃の段の長さは、太夫の語る上の時間の長さを、聊か考慮に入れてあるやうであるが、場合によつては、構想の上からとか、描寫の點からとか、中には筆の調子によつて、自由に思ひの儘に書かれてゐるやうである。例へば、『傾城酒呑童子』の第四段の如きは、一段一場にて、『出世景清』全曲の半分位の長さがあり、世話物『曾根崎心中』の全曲に近い量をもつてゐるが、中には又、例へば『關八州繫馬』の第三段の如

く、一段にて、殆んど『出世景清』の全一曲に近いやうな非常に長いものもあるのである。要するに段の長短は殆んど隨意、自由自在に書かれてをり、大體からいふと、前期の作品の方が、後期のそれより、全曲としても短いものが多く、一段の量も少いといふこと丈けは云へる樣である。けれども一曲の中でも、各段の長短は一定せず、三、四段丈けは甚だ長いに係らず、他の段は頗る短いとか、如何にも長かりさうに思はれる最後の段が却つて短かくして、段數を合せるとか、形式を蹈まんが爲に、わざわざ最後に一段を設けたのではないかと思はれるやうなことも、時代物にはないでもないのである。

三段五段の根據　それにしても此時代物の五段の分け方や世話物の三段の切り方などいふものは、元來どこにその根據を置いたのであらうか。そもそも又何か深い理由でもあるのだらうか。私は之に就て考へる前に、先づ謠曲といふ舞踊的樂曲の構造について考へて見度い。試に能の大成者世阿彌の『能作書』を見ると、その最初に次の語がある。

「能作書條々、先づ種、作、書の三道より出でたり。一に能の種を作ること、二に能を作る事、三に能を書くことなり、本說の種をよく案得して、序破急の三體を五段に作りなして、さて詞を集めて曲付て書き連ぬるなり」

謠曲の五段といふことが、元曲の段の分ちと關係があるといふ說と、ないといふ說に關しては今述べないにしても、能を先づ三體に分ち更に五段に作りなすといふことは、どういふことであらうか。世阿彌の語は更に之を明かにしてゐる。

「先づ序破急に五段あり。序一段、破三段、急一段なり。開口人（ワキ）出でさし聲より次第一歌まで一段。是より破、さて爲手の出て、一聲より一歌まで一段、其後開口人と問答ありて、同音一うたひ一段、其後又曲舞にてもあれ、只歌にてもあれ、一音曲一段是より急、其後舞にても働きにても、或は早曲切拍子などにて一段、已上五段なり。若くは本說の體分によりて、六段ある事もあるべし。又は品によりて、一段足らで四段などある能もあるべし。先づ本風體を定むる所

五段なり。此五段を作り定めて、序にいかほどの音曲あるべし。破三段に三色の音樂いかほどと、急に似合ひたる曲風いかほどと、音曲の句數を定めて、一番を連立するを能作るとは申す也」

之を見ると、能が序破急の三體から成り、更にそれが五段に分れてゐるのが、初めの眞の形式であつたといふ事は、古くから知られてゐることである。して見ると最初十二段であつたり、その半分の六段であつたりした淨瑠璃が、發達するにつれて、謠曲の分け方を眞似たと見ることは無理ではないやうに思はれる。蓋し後代に於て說かるる所の、淨瑠璃は戀慕、修羅、愁歎、道行、問答の五段から成つてゐるから、其心にて語らねばならぬといふ說の如きは、直ちに近松の淨瑠璃五段構造の證據とするには不充分であるやうである。けれども近松乃至近松時代の時代淨瑠璃の五段の形式が、歌舞伎の構造から直接に來てゐるといふよりも、謠曲の構造形式から來てゐると見る方が穩當であるやうである。

尤も淨瑠璃が能の序破急の三段、乃至、破を更に三段にした五段の形式を眞似たものであるといつた處で、近松の時代淨瑠璃を、一々此形式にあてはめようとしても、それが決してうまく當てはまるものではない。といつて仔細に之を檢察して見る時に、五段形式にしても三段形式にしても、其他の破格の形式にしても、序破急の精神が其大體の構造に沒み入れられてゐることは疑ふことが出來ないやうである。

成程元祿以前の歌舞伎の舞臺臺本は今日殆んど殘存してゐないやうであるから、その幕數についても充分知ることは出來ないが、殘存せる元祿頃の江戶歌舞伎を見ると、貞享三年正月の『椀久浮世十界』(作者不明)が三番續卽ち三幕物である外は、元祿から寶永にかけての傑れたものは皆四番續乃至五番續である。けれども近松の淨瑠璃は元祿以前から、既に五段から成つてゐるものが少くないから、彼の五段淨瑠璃は歌舞伎の形式を蹈襲したのだと直に斷言することは出來ぬ。然し上方の元祿歌舞伎を見ると、貞享元年の『百夜小町』が二段、『夕霧七年忌』が一段、元祿七年の『日本月蓋長者』(富永平兵衛作)が二段である外、三段物が甚多いのであるから、

近松は世話物の三段の形式を歌舞伎の形式に則つたのだらうといふことは、年代の關係からは明かに云ひ得るかも知れぬ。それにしても、歌舞伎の脚本の三段であるといふことに關しては、元來が謠曲を演出する所の能樂が、歌舞伎劇の根源であることは明かであることから推しても、能の本體が序破急の三體から成る形式に、上方歌舞伎が其構造を眞似たものであることも、推定に困難でないことであらう。

近代劇との構造比較　何れにしても、淨瑠璃を六段に組立てるとか、五段三段にするとかいふことは、よし西洋近代劇の組立や構造と似た處があつても、それは寧ろ偶然であり、又謠曲の構造から取つたにしても、それは只大體の精神だけで、其構造上の形式とか、組織上の理論とかは、必ずしも嚴密に襲用されてはゐないのである。從つて元々西洋劇の構造のやうな作法があつて、これに則つて五段の淨瑠璃は發端遞昇頂點遞降終局の組立て方によつて作つたとか、三段物は發端頂點終局の組立に從つて、作り出されたといふのではないのである。殊に時代物に於ては、非常に連絡の乏しいものを、無理につなぎ合せたといふ風のものさへあり、世話物に於ては大體に發端頂點終局の組立法が用ひられて、それが自然近代劇の構造と似たものであつたといふ程度であるのである。勿論頂點を巧に表現しようといふことだけは相當に考慮され、むしろさうした事に餘りに重きを置かれ、他の點の組立に於ては、外形と內容との調和が見られるまでには、近松の淨瑠璃の作法も、歌舞伎の脚色と共に、まだ充分發達してゐなかつたやうである。そして又淨瑠璃の構造に於て、能の序破急の三體とか、五段の組織といふやうなことが、大體參考されてゐたとしても、それは必ずしも四角張つた形式的のものでなく、飽くまで自由なものであつたやうである。而もその自由自在といふことは、形式破壞とか因襲打破といふやうな意味からのものでないことは、他の小さな形式が守られてゐることでも明かであるが、兎に角謠曲の樣な、固苦しく形式を尊重し、その中に閉ぢこもるといふ種のものではなく、便宜上大體の習慣を守つて、融通自在ならしめるといふ程度のものであつたのである。此態度は近松以後の淨瑠璃に於ては益々徹底されて、遂には材料の關係とか、改作の

事情とか、作者の趣向とか、語り手や演出上の要求とかいふ様な、様々の事情から、再び淨瑠璃の段數が増加されて、八段九段十段十一二段物などまでも現はれるやうになり、全體の構造も複雜になり、作法も亦次第に發達したのである。

道行、景事、物盡し

節事　近松の淨瑠璃は、大體からいふと只對話の文と地の文とから成つたものと見ることが出來る。けれども之をこまかに見ると、對話の文中には、純粹の對話でない獨語も物思ひもあり、地の文の中には、人物の動作を說明する文や、舞臺の情景等を說明する文及び事件の經過等を物語る敍述の文なども含まれてゐる。近松淨瑠璃は只此丈けで出來てゐるやうでもあるが、もつと仔細に見ると、實際に於ては、地の文と對話の文などが密接に錯綜してゐて、之をどちらとも分け難い文章がある。それが所謂道行景事物盡しなどいふ部分であつて、淨瑠璃中最も音樂的な曲節に富む所から、總稱して節事とも云ひ、大體に人形の動作卽ち舞踊乃至所作の割合に豐かな部分である。

道行　三つの節事の中にて、道行といふのは、曲中の主要な人物若しくは特殊な人物が、一地點から他の地點に至るまでの風景名所などをかりて、その人物の心理狀態や境遇などを描き出した文をいふのである。淨瑠璃には此道行といふものが隨分古くから取入れられてをり、最初はあまりに優れた文章でもなかつたが、近松に至て非常に道行の文に力を致し、洗煉と推敲を重ねて、情味と詩趣豐かなものとなし、所謂道行文の完成を見るに至つたのである。長さに於ては餘りに長いものではないが、頗る緊縮され省略が行はれてゐるので、文章としては甚だ難解である。そして音樂的曲節と舞踊美をねらつて表現されてゐるので、非常に流暢なリズミカルなもので、全曲中最も重きを置かれ、從つて太夫も、人形遣も此部分の表現に最も骨を折るのである。

道行の歴史　元來道行なるものが、最初何れの時代に起つたかは未だ明かにされてゐないが、既に鎌倉時代の宴曲にも、海道下りだとか、熊野參詣だとか、善光寺修行などとして現はれてゐる。その中前二者の如きは可成りに長いものであるが、謠曲に於ける道行となると、寧ろ甚だ短いものとなつてゐる。例へば、

「捨ててはや、久しかりつるの世中を、又思ひ立つ旅衣、昨日の山を跡に見て、猶行く方は白雲の、海も見えたる西の空、夕日かくれの霧間より、流れも是や河内なる、土師の里にと着きにけり」（謠曲、道明寺）

「信濃なる、淺間が嶽に立つ煙、遠近人の袖寒く、吹くや嵐の大井山、捨つる身になき友の里、今ぞ憂世を離れ坂、墨の衣の碓氷川、下す筏の板鼻や、佐野の渡につきにけり」（謠曲、鉢の木）

淨瑠璃の道行の文も最初は矢張り長いものではなかつたが、それでも謠曲のなどよりも遙かに長く、既に淨瑠璃の最初の作といはれてゐる『十二段草子』の第十段と第十二段との終二ケ所に現はれてゐる。其中第十段のは、

「四十二ひきのさうだに打まじはりて、お下りあるこそあはれなれ。名所々々はどれ〳〵ぞ、憂きもつらきも遠江、濱名の橋の夕汐に、さしてものぼる海士小舟、こがれて物や思ふらん。さらでも旅は物憂きに、松の梢に風通ふ、入江に響くは波の音、心を盡す夕まぐれ、池田の宿にとつき給ふ。池田の宿を立出でて、そことも知らぬ行末を、遙に眺めましませば、遠き梢の花どもは、殘る雪かと疑はる、ならはぬ戀をするがなる、うつの山邊のうつつにも、夢にも人に逢ふ事もなき、蔦の細路分け過ぎて、さよの中山通るにも、又越ゆべしと思へども、命なりけりと眺むれば、心細さぞまさりける、日數つもれば程もなく、名を得て音にきこゑける、駿河の、蒲原田子の浦、吹上にこそお着きある」

第十二段の道行は以上の續きと見るべきものである。

「かくてお曹子は吹上をお立ありて、足柄山にさしかかり、伊豆はそうとう權現三島さんとう大明神、心靜かに伏し拜み、大磯小磯まり子川、若松老松下り松、片瀬川を打渡り、すみだ川をばえんしよとて、青木の松原さしかかり、花は咲かねど櫻川、身には着ねども衣川、多くの名所を打過ぎて、奧州にきこえたる磐井の郡平泉、秀衡が館に着き給ふ」

けれどもこれは宴曲の海道下りなどを模倣したものであつて、文章は先行藝術のそれ等よりか遙かに劣つたものであつた。文章の優劣は兎に角、『十二段草子』には道行の文が見られたのであつたが、その後に現はれた創始期の淨瑠璃には、道行はまだ必ずなければならぬものとはなつてをらず、よしあつたとしても、表現の優れたものは未だ之を見ることは出來なかつた。『むらまつ』（寛永十四年）の五段目には、道行文といふべきものがあるが、これも、

「かいづの浦に舟よせて、なをゆく末はあらち山、越前の敦賀を越へ、かやのとをもこへ過ぎて、越中越後をさし過て、國こほり鄕々みのこすかたもあらばこそ、戀しき人にあふしうや、千賀の鹽やの夕けむり、かげに忍ぶのさとぞうきと、……」

といふやうな、海道下り風の頗る貧弱なもので、他の地の文と殆んど異らぬものであつた。處が延寶天和の頃になると、道行も大分進歩して、最早大抵の淨瑠璃に添へられることとなり、それがまた淨瑠璃語りの太夫によつて、所謂座敷淨瑠璃として、高貴の座敷で語られるとか、一般市民によつても盛にまねられたりしたことは、『操年代記』に「世繼曾我の二段目待つ夜の恨と三段目道行、立つ子這ふ子、此の二所の節事口まねせぬ者なし」と記さることによつても、想像することが出來るであらう。

近松物の道行　近松の作品には既に『花山院后諍』（延寶元年正月）の第三段に立派な道行があり、其他、

横笛　（延寶四年霜月）　よこぶえ道行
舍利　（延寶五年）　紅姬道行
念佛利生記　（延寶六年）　きよ姬兄弟道行
葵の上　（延寶七年）　葵の上道行
赤染衛門榮花物語　（延寶九年一月）　赤染道行

藍染川　（延寶の末）　べんの君船路の道行
東山殿子日遊　（天和元年一月）　八雲前道行

といふ風に、延寶天和頃の大抵の作品には皆道行がつきものとなつてをり、若し道行が添へられてゐない場合には、之に代るべきものが景事ともいふべき節事として附加へられてゐるが普通である。例へば『源氏供養』（延寶四年五月）には舞樂の夕べの景事とか、石山の景色とか、『三社託宣』（延寶六年）には、終りに二位中將宮めぐりとかがそへられ、『牛若十人斬』（延寶七年頃）にも道行的景事的の文が交へられをり、『龜谷物語』（天和三年）にも道行に準ずるものがあり、『千載集』（貞享二年）にも景事として「名所づくし」が加へられてゐる。又延寶六年に出版された宇治加賀掾の淨瑠璃集を見ても、近松に關係あるものの外に、虎卷（道行）因緣物語（道行）熊野物語（道行）西行物語（道行）國阿山人（少將道行）などの曲があげられ、更に天和元年に出された加賀掾の『大竹集』にも、近松關係のものの外に、眞野長者（朧夜道行、千珠滿珠姫道行）七人比丘尼（白菊道行）他力本願記（玉夜姫道行）粟島御緣記（御田植、姫松丸道行）熊野權現（平太郎道行）など彼が好んで語つたと見られる曲目があげてあるのである。

けれども此時代に於ては、道行はまだ必ずなければならぬものと定まつてゐたといふよりも、之を加へることが漸く一般の流行となつたと見るべく、必ず缺くべからざるものとなつたのは、貞享以後の事と見るべきやうである。貞享以後にても、近松の作品中、道行若しくは之に準ずるものも何もないものといへば、凡てを通じて僅かに『傾城酒呑童子』一篇だけである。此外時代物の中には、『鎌田兵衛名所盃』、『佐藤忠信二十日正月』、『兼好法師物見車』、『百合若大臣野守鏡』、『源氏冷泉節』、『嵯峨天皇甘露雨』など、道行をもたないものもあるが、此等には皆道行に代用され若しくは之に準ずる景事などが添へられてゐるのである。又世話物二十四篇の中、本當に道行のないものといへば、『阿波鳴渡』と『堀川波鼓』だけであるが、それでも前者には相の山の一節が、

後者にはお國入りの行列の景事がそへられてゐる。

近松物の道行の有り所　此等の道行は時代物では大抵三段目若しくは四段目におかれ、最も多いのは四段目に加へられてゐるのであつて、從つて四段目は最も重きをおいて書かれ、語物としても最も興味をつながれ、竹本義太夫自ら之を語つたやうである。凡ての淨瑠璃を通じて、必ずしも三段目若しくは四段目におかれると限つた譯ではなく、或は二段目にもおかれ、又は初段にも設けられたものもあり、或は五段目に置かれたものもあり、要するに筋の運びの上から、人物の面白き者若しくは主人公が移動する樣な事があると、直ちに此道行が作られてゐるのであつて、殊に主人公が進退谷まつて離散するとか、流浪の身となるとか、逃げ隱れるやうな場合には、きつと此形式が取入れられてゐる。けれども世話物に於ては、道行は二十四篇中の十八篇は、三段物でも二段物でも、凡て下卷に置かれ、道行をもたない『夕霧阿波鳴渡』の相の山は下卷の中に、『堀川波鼓』の國入行列は中卷最初にあり、二卷より成る『淀鯉出世瀧德』のは上卷の終に、『長町女腹切』のは中卷についてゐる。そして時代物世話物を通じて、何れの段かの中程に置かれてゐるものも頗る多いが、中には何れかの段の口に置かれたものもあり、『女殺油地獄』の如きは、第一段の大序が既に主人公の戀人の道行になつてゐる。而も『油地獄』の場合は、屋形舟を利用しての野崎參りの道行で、次第に陰慘になる全曲の冒頭におかれたことは、作者の一種の意圖を示してゐるかに思はれるのである。『卯月の潤色』も上卷の書出しから道行になつてゐるが、これは『卯月の紅葉』の下卷をかりて、そのまま上卷となし、形式的に三段物にしたのであるから、或意味に於て『卯月の紅葉』の續篇たることを、形式的にも構想上からも示さんとしたものと見るべきである。或はまた道行を段の切れ目につけたものもあり、場合によつては道行が一段の主なる部をなすものもあり、又は道行が主なる本文に添ふものもあり、又『いろは物語』の如く一段目と四段目とに二つも道行を持つてゐるものさへあるのである。それかと思ふと『曾根崎心中』には全曲の最初に三十三ケ所の觀音廻りがつけられ、『卯月の紅葉』にも亦頭か

ら二十二社廻りといふものがつけられてゐる。『今宮の心中』の最初にある役者評判記兼帶の舟遊や、『生玉心中』の初めにある植木店巡りなども、之と同種のものと見て差支へないものである。此等は作中の主なる人物が觀音巡りをしたり、二十二社を巡つたり、舟遊をしたり、植木店巡りをしたりする間の敍景であるから、事實上一種の道行ではあるが、普通の意味の道行とは、聊か趣を異にしたものである。人物は移動し實際の道行はやつてゐても、敍述されてゐる文中には、作中の人物の心理狀態などは殆んど描かれてゐないのである。そしてそれ作品全體の構造や內容や他の人物との關係は、『女殺油地獄』の冒頭にある道行のそれよりも、もつと薄いものである。そして『曾根崎心中』にしても『卯月の紅葉』にしても、又『今宮の心中』も『生玉心中』も皆別に後の方に、それぞれ立派な道行文をそなへてゐるのであるから、此觀音廻りや二十二社廻りの如きものは、矢張道行と見ないで、後にいふ所の單なる景事の部類に入れても差支へないのである。

冒頭の道行の意義　それにしても『曾根崎心中』の頭につけられた觀音めぐりにしても、『卯月の紅葉』の頭につけられた二十二社廻りにしても、成程本曲の全構成とは關係ないものであるにせよ、冒頭に置かれたといふことは如何にも異例の如くでもあるが、此等の世話物は初めは皆他の時代物の添へ物として、上演されたのであつて、『曾根崎心中』の前には『日本王代記』が、『卯月の紅葉』の前には『今川了俊』が上演されてゐるのである。從つて或意味に於ては、前の時代物と後の世話物との間に目新しい人形の振事を伴なひ、而も內容的に全曲の筋とは殆んど關係なき輕い景事をおいて、筋も詞章をも理解しようとする聽衆の頭を休ませ氣を變へ目を慰めるといふ意味もあつたものだと見たいのである。少くも世話物の現れた初めはさうであつたらうと思ひ、また時代物と世話物とを並べた時に、道行や景事などの節事の配置釣合といふやうなことも、眼中に置いたからではなからうか。よしかうした意味はそれほど強くはなかつたとしても、かうした試みの習慣だけ殘つて、後に來る陰慘な場面に對して見物を救はん目的も兼ねて、場面の都合からも『女殺油地獄』には最初に道行を置いたもので、

それがまた前後のコントラストの上から實に劇的効果に大なる力を與へたのであつたと私は考へたいのである。又かうした意味卽ち、見物の疲れた眼を慰め、倦んだ氣をかへて、更に目先の變つたもので、その心をとろかすといふ意味からも、世話物に於ては道行を多く下卷におき、時代物に於ては道行の多くを、四段目乃至三段目などにおいたものであらうかと思ふ。

謠曲式道行　處が近松の淨曲を通じて、普通の道行とやや趣を異にして、全く謠曲式のそれともいふべき道行を用ひたものが二篇ある。その一つは近松の作だと推定されてゐる『柏崎』で、他の一つは『融大臣』である。『柏崎』には立派に第四段に『みだい所の道行』といふものがあるのであるが、別に第一段の中に、謠曲『柏崎』の文を引いて、一人物の歸國の道行を左の如く敍してゐるのである。

「次第夢路も添ひて古里に、〳〵歸るやうつつ成らん詞か樣に候者は、越後の國柏崎殿の御內に小太郎と申す者にて候、……只今古鄕柏崎へと急候道行干しぬべき日影も袖やぬらすらん、ぬらすらん今行道は、雪の下一通りなる村しぐれ、山の內をも過行ば袖冴えまさる旅衣碓氷の峠打過て、越後に早く着きにけり〳〵」

此文中に見る道行の處は、謠曲のその儘をかりたもので、『融大臣』の第二段のそれも、同じ謠曲『融』の文を少しく省略して借用し、而もそれが第二段の冒頭に用ひられてゐるのである。

「是は東國方より出たる僧にて候我はまだ都を見ず候程に、此度思ひ立ち都に上り候、ゆふべを重ね朝毎の、〳〵宿の名殘も重なりて、都に早く着きにけり〳〵」

これで見ると第一期二期頃の作品には此種の窮策も狡猾に試みられたものだと思はれる。

時代物の道行文　さて私は『十二段草子』の道行文は非常に稚拙なものであることを前に述べたが、その後可成りに長い間、他の色々の作家の淨曲に於ける道行の文も餘りに立派なものは現れなかつた。幾分他の部分に比して洗煉を加へられ、ややリズミカルになつてゐるといふ位に過ぎなかつた。初期の近松の作品に見える道行の

文にしても、猶ほ殆んど散文的敍述とあまり異らず、未だ頗る幼稚なものであつたことは、左の二三の例によつても知ることが出來るのである。

「げにや高きも卑しきも恩愛妹背の別れ程世に哀れなる事はなし、勿體なくも主上は、十善帝位をふり棄てて、召しもならはぬ草鞋に、御足を痛ましめ、義懐(かね)惟成お供にて、戀路に迷ふ泡沫(うたかた)の歸らぬ水の、泡とのみ消えにし人の、面影は夢にだに見えざれば、なれし昔の手枕に、語り盡せし睦言の、耳に止まり懷しや……」――(花山院后諍道行)

「あや菅笠にて、かほかくし、忍びゐたりしくはざんをば、まだ夜深くも立出でて、鳥がなく〳〵、をとはの山をあとに見て、歩みもなれぬ黑土を、おどろ〳〵と行程に、おたぎの寺をめてになし、南を遙かにながむれば、稻荷の山のうす紅葉あをかりしと讀み給ふ、和泉式部のながめやる、そなたの空もうすがすむ、かの深草の少將の、其名計や殘るらん、……」――(横笛道行)。

「さりとも、戀は曲物、皆人の迷ひの淵や氣の毒の、山より落つる、流れの身、うき寢の琴の、しらべかや、引く手數多に繋けれど、思ひ出すは彼の一人なう戀しゆかしの念力も、かひなき矢先に立つ石の、虎御前少將は形見の駒の口を取り、夫(つま)ゆゑ沈む身の行方思ひやられて哀なり……」――(世繼曾我道行)

以上を見ても分るが如く、如何に近松の作といつても、これが無韻の詩だと云ふには未だ可成距離があることを認めないではゐられない。他の場所の文章よりも、語句がやや洗煉されてゐるといふ丈けである。それから大分後の、近松第二期の作品である『出世景清』の道行を見ても、

「人につらくは、當らねど、何の報や袖の露、かれも果てなで小野の姫いたはしや去年の春、夫(つま)は都へ去にしより、阿古屋の松の夕時雨、染めつけられて若紅葉、戀や散らんとあけくれに、人目、つつみの、くひ〳〵と案じ煩ふ、身の上に、父は都の六波羅へ、擒となりてあさましや、……」

更にずつと後期の作品である『井筒業平河內通』の業平歌念佛道行を見ても、

「さる間、對王殿、御臺所に近付き、生きとし生ける者ごとに、父もあり母も有り、某に父といふ字は御座なきか、なう父こそあれ、勅勘を蒙りて、筑紫へ流され給ふとありければ、其儀にて有るならば、あかぬ暇を給はれや、父を尋ねて参らばやと仰有る。……」

の如く時代物の道行は大體に抒情味が乏しく、多くは敍景敍事を本位としたものである。それは時代物の大體の部分がさうした筋を傳へるに重きをおいた、敍述本位のものであるから止むを得ないのかも知れぬ。

世話物の道行文　處が世話物の道行の文になると、それが全く面目を一新して甚だ主觀的であり、抒情本位であり、情趣頗る豐かな詩から成つてゐるのである。

「此世の名殘、夜も名殘、死にに行く身を譬ふれば、仇しが原の道の霜、一足づつに消えて行く、夢の夢こそあはれなれ、あれ數ふれば曉の、七つの時が六つ鳴りて殘る一つが今生の、鐘の響の聞きをさあ、寂滅爲樂と響くなり、鐘ばかりかは、草も木も空も名殘と見あぐれば、雲心なき水の面北斗は冴えて影うつる星の妹背の天の河、梅田の橋を鵲の橋と契りていつまでも、われとそなたは女夫星、必ずさうとすがりより、二人が中に降る涙河の水嵩もまさるべし、向の二階は、何屋とも、おぼ束なさけ最中にて、まだ寝ぬ火影聲高く、今年の心中よしあしの、言の葉草や、しげるらん……」――（曾根崎心中道行）

此「曾根崎心中」の道行を見ると、物徂徠が讃嘆措く所を知らなかつたといはれるほどあつて、時代物の道行とはまるで雲泥の差あるものである。死んで行く者の主觀が巧に情景の中にからまされ、餘韻嫋々としてリズミカルな趣が眞にせまりて、死にに行く身のあはれさ果敢なさ痛ましさを、描き得て餘す所なき心地のするものである。同じ世話物の道行でも、『五十年忌歌念佛』の道行お夏笠物狂や『壽の門松』の與次兵衛吾妻道行の如き、狂亂的の材料を扱つたものになると、

「太夫ならえ御僧我殿返してたべ、いづくへ連れて行く事ぞ、男返してたべなう、ワキいや御僧とは空目かや、我もとが

るる丸太舟浮世を渡る一節を、謠へや謠へうたかたの、二人は小舟造り、てお夏をのせて、花の清十郎に櫓を押さしよ、ゑくわん、……ー　（歌念佛）

「與次兵衞 吾妻請出せ山崎與次兵衞請、出せ〳〵山崎與次兵衞、何時か思ひの十下紐解けて、昔思へば憂や辛や、憂や辛や忍ぶ昔も憂や辛や、吾妻詞 情なや誰あらう山崎與次兵衞樣とて人々に、後れぬ髮の亂れ心吾妻が顏も見忘れて、現なや、……」ーー（壽の門松）

といふやうに、太夫とワキとの二人の語り手を用ひて、一人が語り歌ひ、他の一人がそれを助ける、といふ風にして、一層曲節上面白味を加へ、變化を助けようと工夫されたものもあるのである。かくの如く世話物の道行文は、文學上から見ても、他の所よりか詞句の上に一層の洗煉が加へられ、同じ敍述的であるにしても、文學的價値の高いことは云ふまでもないが、更に音樂の方面から見ても、謠曲や說經、歌念佛、祭文、踊歌等は勿論、樣々の流行俗謠等之に加味し、一層リズミカルな文字を連ねて、曲節は出來る丈け豐富にし、全曲の上に變化と情趣を加へることに工夫され、從つて人形の動作に對しても、變化と情味を與へて之を活かし、全曲の音樂的演劇的効果を生み出すべき考慮が費されてゐるのであつて、近松が道行の文に對して、最も多く努力を費してゐることは、一度これに接すると何人にも直ぐに肯づけることとである。

それにしても近松が全曲中道行の部分を最も重んじて、之に對して甚だ力を注いだといふことは、一つは寬文頃から操劇が一時歌舞伎劇に壓せられて、淨瑠璃太夫が其座を維持して行くことが困難になつて、歌舞伎芝居に交つて面白い場面や、道行景事などを語るとか、又酒宴の席などへ出て、景事や道行を語つたりして、座興を助けたといふやうなことから、一層景事道行などが重ぜられるに至つたので、傳統的に之を重んじた爲でもあらう。けれども淨瑠璃其物が、歌舞伎狂言の影響を受くること漸く著しくなりて、曲が次第に劇的となり戲曲的となるにつれて、反對に、道行の文を一層洗煉して、之によつて淨瑠璃の淨瑠璃たる特徵を發揮せんと努めたが爲でも

あることを考ふべきであると思ふ。

穂積以貫の『難波土産』に『御所櫻堀川夜討』の道行を評した處に、近松物の道行に論及した一節がある。

「其上近年の道行の文句は生玉祭文あるひは手まり歌繪草紙やうの口氣におちて多くは評するに足らず、近松が筆勢の光焰はたへ果たり、おしいかな。近松が道行は何となく句がらけだかく、ややもすれば歌書の體源氏なんどのうつり有て、優美なる事かくべつ也。それに目なれて、今時の道行は一向評議におよぶべからず」

此評語を見ても、後代の道行が如何に貧弱であつて、それに比べて近松の道行が如何に優れてゐるかは略〻推定することが出來るであらう。

道行と死の豫告　更に私は道行と關聯して近松の淨瑠璃に二つの事を構造上注意すべきであると思ふ。その一つは、世話物殊に心中物に於て、近松は作品の初めから、讀者なり聽者なりに對して、屢〻其結果を豫想せしめ、若しくは豫報するの態度をとつてゐる事である。例へば『曾根崎心中』を見ても德兵衛が大阪に居られなくなると、女に逢はれぬかも知れぬといつて歎くと、お初は「逢ふに逢はれぬその時は、此世ばかりの約束か、さうしたためしのないではなし、死ぬるをたかの死出の山、三途の川はせく人もせかるゝ人もあるまい」といひ、やがて德兵衛が九平次に騙りだと云はれた上に、人中で恥をかかされると「此德兵衛が正直の心の底の涼しさは、三日を過さず大阪へ申譯はして見せう」といつて、もう死を覺悟し、作者もそれを豫報してゐるのである。更にそれからも愈〻心中の道行に出かけるまでに、五六度も死の暗示や豫報をしてゐるのである。けれどもそれはまだ人物の言葉であるからいゝといへばいいが、お初が閨に入る時を敍して「餘所ながら、暇乞して閨に入る、これ一生の別れとは、後にこそ知れ氣もつかぬ愚の心不便さよ」といつて、作者自ら、來るべき彼等の死を暗示してゐるのである。

又『天網島』を見ても、その最初から小春のことを敍して、「南の風呂の浴衣より、今此新地に戀衣、紀の國屋

の小春とは、此十月に仇し名を世に殘せとの記しかや」といひ、やがて又「金拵への中脇差今宵小春が血に染むとほ佛やしろしめさるらん」といひ、『大經師昔暦』の上卷にも「やい間男師のいたづら者、栗田口へ行きたいなと、後の我身を魂が、さきに知らせて祝日に」と述べ、又『五十年忌歌念佛』上卷の終にも「敵と知らぬ愚さの親の情は子の爲に藥といへど是はまた、毒を合はする佐治右衛門、心は律儀一ぱいに、煎じ詰たる水間の里……」とか、その他「一度は思案二度は不思案三度飛脚、戻れば合せて六道の冥途の飛脚と、……」（冥途の飛脚上卷）とか、「時の坐興の深ざれも過去の惡世の縁ならめ……櫛笥鏡臺片付けて塵掃く羽根の二つ羽も、比翼の惡緣底深き……」（重帷子）などの例は隨所に見出されのるである。かくの如く、一曲中の人物の對話に於てならば兎も角、作者自らが、かうして人物の運命なり歪曲の最後なりを讀者に對して豫告することは、近松によつて甚だ屡ゝ行はれてゐるのであるが、單に劇としての立場から見る時に、それはいふまでもなく作品の力を弱め緊張を減じて、劇的効果の上に非常に損なことである。心中事實の多くは當時の聽衆が旣に最初から知つてゐる有名な事實であるから、卽ち作者は平氣で之が種明かしをなし、むしろ其敍述なり描寫なりが如何に巧みに行はれてゐるかを示さうとして、かかる態度をとつたものであるかも知れない。けれども亦歌舞伎と異つて結局が語り物であるからには、むしろ最初からそれを明かにしておくことが、聽衆の理解を强からしむるに好都合でもあり、若しくは必要でさへもあると認めたのではなからうか、と私は思ふのである。少くとも事實を道行にまで導いて行く上に於ては、それを便利としたものであることを考へたいのである。換言すればさうしないと道行の場を導き出す上に困るやうに感じ、むしろさうすることによつてこそ、道行の場を作り出すに好都合を感じたものの如く思はれるのである。

道行と殺し場　更に今一つ道行について注意したいのは、これと殺し場との關係である。元來心中物の殺し場は、歌舞伎其他の作品に於ては、到底之を見ることの出來ない一種の描寫であり場面である。殘酷であると同時

に一つの變つた樣式でもあり、殊に近松の殺し場はまことに妙なものである。例へば、

「……弱る心を引直し、取直してもなほ慄ひ突くとはすれど切先は、彼方へそれ此方へそれ、二三度閃く劍の刄、あつとばかりに喉笛に、ぐつと通るか南無阿彌陀〳〵、南無阿彌陀佛とくり通す腕先も、弱るを見れば斷末魔の四苦八苦……」

（曾根崎心中）

「吽（うん）と突込む切先の、肝にあたればのりかへりはりたやうんとくり通す、阿吽の息も消え〳〵とのつつかへしつ苦む聲……阿字の一刀これなりと咽にぐつと突立てて、死骸の上に法の花梅と枕をならべける……」（萬年草）

「我から先に目も眩み刄の立てども泣く涙、アアせくまい〳〵早ふ〳〵と女が勇むを力草、風誘ひ來る念佛は我に勸むる南無阿彌陀佛、彌陀の利劍とぐつと刺され引するてものり返り、七顚八倒こは如何に切先咽の笛をはづれ、死にもやらざる最期の業苦、共に亂れて苦しみの、氣を取直し引寄せて、鍔元まで刺通したる一刀、ゑぐる苦しき曉の、見果てぬ夢と消え果てたり……」（天網島）

心中物の道行は、實にかうした悲痛なる最後の場面へ到着するまでの道行でもあり、冥途なり淨土なりへまでの道行でもあり、その他最後の大團圓なり解決なりへの道行でもあるのである。もし作中の人物の道行が、機會を利用しては敍述されたとしても、全曲の終局が只「何處々々へ着きにけり」で終つたのでは甚だ興味が薄いのである。どうしてもその後を飾り、全曲を結ぶ所の劇的な緊張した場面が欲しいやうである。近松は卽ち、道行の後に加へるに凄慘な賑かな最期場を以てして、全曲の大團圓となし、見物の心をクライマックスに導びく方法をとつたのである。此意味に於て、殊に心中物の道行の後に來る殺し場の悲痛な場面は、之に先つ所の道行と構造上密接なる關係をもつてゐると見るべきである。と同時に若し道行がなくして單に殺し場丈け描かれたとしたら、甚だ殺風景な不必要なものを添へたことになるであらうことを思ふと、近松が道行を發達させた意圖も分り、從つてそれに殺し場を附加へた構想も自ら諒解もされ、又かくして殺し場のやうな歌舞伎に取入れることの出來

ない場面を加へて、淨瑠璃を歌舞伎と異るものとして發達させた意義も、充分肯けることであらうと思ふ。

景事　景事といふのは、場合によつて筋の上からは、道行よりもつと緣遠いものであるが、兎角世話物は、作品の內容關係から、自然と沈み勝ちな傾向があるに對して、幾分か之を和げるやうな情趣をもつと同時に、曲節を豐富ならしめ、全曲に興味を添へる上に於ては、道行同樣の役目をなす一つの節事である。中には風景名所等に關係をもつてゐるのもあるが、全く景色などとは無關係なものも少からず見られるのである。何れにしても一段の中に、部分的にはさまれたものもあれば、又それ丈けで他の部分から全くかけ離れて、獨立してゐるが如く見えたり、或は取つてつけたが如く感ぜられるものもあるのである。之を近松の世話物の中に例をとつて見ると、『さつま歌』の諸國鐙標、『堀川波鼓』の國入の行列、『博多小女郞』の長者經、『丹波與作』の道中双六及び與作踊、『曾根崎心中』の三十三所觀音廻り、『卯月の紅葉』の二十二社めぐり、『卯月の潤色』の助給書置、『二枚繪草紙』の山路の道行『今宮の心中』の舟遊等が景事に屬するものである。時代物に於ても、或は景事などの節事をもつて、道行に代へられてゐる場合もないではないが、多くの場合道行の外に、景事の一二をそなへざるもの殆んどない位で、時ありては『松風村雨束帶鑑』の如く、今樣うばぞろへ、龍神風流の二つの景事を有し、また『百日曾我』の如く、道行の外に傾城請狀、三部經、三十六歌仙の三つの景事をもつてゐるものもあるのである。けれども何れにしても、景事の文といふのは、全曲との關係が、道行よりも必然性に乏しく、或は『さつま歌』の諸國鐙標とか、『博多小女郞浪枕』の長者經の如く、殆んど無くてもよいものもあり、その上に又三部經や長者經の如く、人形の動作と殆んど關係のないやうなものもあるが、多くは語物としての曲節を濃かにし、許し得る場合には人形の動作を豐かにして、全體を賑かに面白くすることに、其目的が置かれてゐるのである。試に一二の例をあげると、『松風村雨束帶鑑』の景事龍神風流は、龍宮の情景を說いたものであるが、その如何に美麗なものであるかは、下の一節によつて知ることが出來よう。

「五色の波の綾に、龍神世界と成にけり、見上ぐれば青天蒼々として、白日雲に輝き、又見下ろせば冷水湛々として金の砂あざやかなり、山は金色嚴はるり、園には玉の梢をつらね……」

『百日曾我』の景事傾城請狀は、例の謠曲勸進帳の模倣で、頗る滑稽味に富んだものである。

「元より請狀あらばこそ、懷中より時宗が、夏書しかけし普門品を取出し、請狀と名付、高らかにこそ讀上げけれ、傾城の奉公請狀の事、一此涙と申むすめ、流れの道に身を沈む、建久四年みづのとうし、五月十五夜つき出し女郎、いづくの雲も障りなき、影も九年十年切つて、金子百兩慥かに手取の身は籠の鳥……其他なにはのよしあしには、後日の爲の傾城奉公、請狀の趣件の如しと天も響けと讀み上たり」

物づくし　景事や道行と似て非なるが如く、又其變態や應用とも見るべき一種の節事は物づくし文である。これは場面場面に多少の緣を求めては、同種類の名詞をならべるとか、似たものを並べて情景を敍述するとか、或は人物の心理にかけて主觀的な情趣をそへつつ名所や景色を列記するとか、流行役者の名とか太夫や天神などの女郎の名を並べるとかして、曲節を濃かにして興味を加へようとしたものであるが、時ありてはそれが必ずしも必要缺くべからざるものでなく、只興味上とか色彩りとか、變化とかいふやうな點から、重要視された丈けであることがある。近松の時代物に於ては、旣に早くから此樣式が取入れられてゐるのであつて、一々それに何々づくしの名さへつけられて、わざわざ道行や景事などの如く特に際立つて取扱はれてゐるのである。

「まづこまの品々は歌書の分立をかたどりて、四季のこまを始とし神祇釋敎戀無常はるのこまとは舞ひ出しの、聲のどやかに響き出で……秋の季をとる角力ごま、冬は冴えゆく時雨ごま、音のあらきはあられごま、こまとしんとの共ずれはからりん、〳〵、かんらからとよ、とよの明りの神樂ごま……」（松風村雨束帶鑑の當世こまづくしの一節）

試に時代物の物づくしの主なるものをあげて見ると、

『念佛往生記』	名所づくし
『大原問答青葉笛』	洛陽町づくし
『十六夜物語』	けんぢよづくし
『津戸三郎』	やくしよづくし
『千載集』	名所づくし及び銘づくし
『烏帽子折』	烏帽子折名づくし
『松風村雨束帯鑑』	當世こまづくし
『當流小栗判官』	後藤左衛門むしづくし
『文武五人男』	からあや名所づくし
『曾我五人兄弟』	小袖文づくし
『一心五戒魂』	木名づくし
『ゑからの平太』	大名役名づくし
『甲賀三郎』	天づくし
『用明天皇職人鑑』	職人づくし
『本領曾我』	新町太夫づくし
『加増曾我』	新町天神づくし
『曾我扇八景』	紋づくし
『嫗山姥』	燈籠づくし
『天神記』	天づくし
『娥哥かるた』	小鳥づくし
『嵯峨天皇甘露雨』	木の實づくし

等可成に澤山あるのであるが、此等の時代物の物づくしの文は、殆んど他の景事と同樣のもので、全曲を組立つる筋の上にも、敍述といふ點からも、なくてはならぬといふものは甚だ少いのである。換言すれば餘りに音樂中心、卽ち節中心人形中心卽ち舞踊中心興味中心のものであるが、それが巧に曲中に織込まれて、描寫上に頗る深い關係を有し、場合によつては全く道行文めいた味を出してゐるものも少くないのである。殊に此傾向を多分にもつてゐるのは、それが世話物に現はれた場合で、時ありて實に抒情味の豐かなものとなつてゐることがあるのである。例へば『さつま歌』の女主人公お萬の心を縫物に緣を求めて敍した處に、

「我もそもじも、わきあけの、その袖形（なり）も裄肩（いき）（行方）も、何も、彼もまだ、はつしの糸のいとし、とまでに、おもはく

の、針の本末覺えそめ、互に心懸袖の緣に、より糸くぐり袖、針目人目も思はねば、親のしつけもよしや只、とくな解かじと仕立てしに、綻び易き習ひとて誰れがみみ（耳）づに、聞傳へさがない憂世の袖口にかけて裂かれてあぢきなや……思ふた事云ふた事今は仇なる逆衽、三寸落しに裁切つて、此世の契麻（淺）絲なれど、來世は長き絲卷を繰返しては繰返し、よれつもつれつ合せ糸、六道の縫目に待針して、手はおそくとも待ちぬべし……」（中の卷）

といふ文があるが、此も一種の物づくしと見るべく、而もそこには人物の心理狀態が可成に巧みに織込まれてゐて、場面に相當な氣分と情趣とが面白く現はされてゐるのである。又『天網島』の中の卷に於ける一種の物盡しを見ても、

「大抽出の錠開けて簞笥をひらりと鳶（飛）八丈、京（今日）縮（散）緬の明日はない夫の命知（白）茶裏、娘のお末が兩面の紅絹の小袖に身を焦がす、是を曲げては勘太郎が手も綿も無い袖無しの、羽織もまぜて郡内の始末（縞）して着ぬ淺黃裏、黑羽二重の一張羅定紋丸に蔦の葉の、のき（退）ものかれもせぬ中（仲）は、內裸でも外錦、男飾りの小袖までさらへて物數十五色。」（天網島）

の如く、其處に人物の主觀が少からず編み込まれてゐることを見るのである。その他『大經師昔暦』の道行の中に於ける暦に關した名詞の並べられた所とか、『生玉心中』の始に於て、女主人公が植木屋町を巡る光景を敍して、色々の花の名を取入れた所とか、『宵庚申』の八百屋物づくしの如きは、抒情味も豐かであり、必然性も相當にある物づくしである。けれども同じ世話物の中に現はれてゐる物盡しであつても、例へば『双は氷の朔日』の女主人公小かんが紙鳶揚を見てゐるに乘じて列記されてゐる、

「空も涼しき夕風に、はやる今年のいかのぼり、雲に舞鶴とんびいか、から風招く唐團扇、鬼の頭も色里の、うへに揚ればたよ〳〵と、しなだれ上る藤の花、誰がふみいかの一結、其思はくの紋付て、秋涼しき小袖いか、盃いかの品もよく、菊や牡丹の花いかを戴きあぐる太鼓いか、鰻瓢簞總いか吹かぬ風もつ扇いか、雲をゐどるに異らず……」（中の卷）

の紙鳶づくしだとか、『今宮の心中』の始に於ける役者の名を列記した所とか、主人公等の通路にあるが爲に並べられてゐる橋の名づくしなどの如きは、只名詞を列記した以上に餘り多くの意味をもたないもので、時代物に見出される物づくしと殆んど變りないものである。

物盡しの歴史　此種の物づくしの樣式が、何れの時代から起つたかについては、別に研究を要することであらうが、既に宴曲などにも、盛に同種のものを列擧することが行はれてゐる。例へば、

「五天竺國震旦國、波を隔てて百萬里、その地はいづくと知らねども、名を傳へ聞く山々は鐵圍山須彌山王舍城の耆闍崛山、この觀世音の補陀落山、文珠のまします五臺山、悉達太子の修業せし阿私仙人が檀持山……足柄箱根の山越えて、道ある御代のかしこさに、鎌倉山の榮えゆく、君が御代こそめでたけれ……」

これらはまだ殆んど名詞を連ねたに過ぎないが、謠曲などになると、それがもつと巧みに用ひられてゐる。謠曲「安達原」に一例をとると、

「さても五條わたりにて、夕顔の宿を尋ねしは、日蔭の糸の冠着し、それは名高き人やらん。加茂のみあれに飾りしは、糸毛の車とこそ聞け、糸櫻、色も盛りに咲く頃は、くる人多き春の暮、穗に出づる秋の糸ずすき、月によるをや待ちぬらん」

の如き、只徒らに糸に縁ある語をならべたに過ぎぬが如く見えながら、よく見るとそこに樣々の聯想を呼び起さうとする努力が費されてゐることを知らなければならぬ。近松の物盡しは、初期の作品では、まだ内容的にもそれほど優れたものではないが、第二期第三期の作品になると、漸く相當な巧妙さをもつたものとなり、時代物中にも、可成に優れたものを見出すことが出來るのであつて、其一例を『用明天皇職人鑑』の職人盡しに見ることが出來る。

「…よしやぬらしてきぬ〳〵に干してまだひぬ傘屋、さして降らねど紅葉も、時雨の雲に染物屋染めて上繪屋縫物屋、糸

もて通すみすや針、綻びやすき浮名をも繋ぐ数珠屋の百八の、思ひよる名を我思ひ、如何晴らし給はると御衣の袂をひかゆれば、親王も亦御心ぬるみてとくる銅屋、二人の戀路一對の錫屋瓦屋かはるなと、しとど背中を叩いて延ばす薬鑵屋に、調の花やかざり屋の飾らで思ふ中ならば、いさ屏風屋の小蔭にて君と、我とはねり物屋こちの寢卷の帶解きて、とんと其煙方に管屋の、仲よしず屋となり給ふ縁の程こそ不思議なれ」（職人盡）

更に世話物に於ける例としては、世話物の最後の作である『宵庚申』の八百屋物盡しからとつて見よう。

「ちよも今度が三度目の嫁菜ざかりもひねくれて、諸事をこまかな芥子辛子人のいふ事木くらげや、夫の親に手をささげ、晝夜孝行つくつくし、仰背かぬ宮づかへ、氣のとつさかな姑に、せりせりいぢりたてられて、命もなしやありのみの、谷川ふりに身を投げう、今日あま海苔にならうかと心は有頂寒天の、いつわつさびとしもせねば斯くなる筈でござんせう…」

此等を見ると同じ物の名をあげるにしても、只無意味に之を羅列しないで、列べたものが文の表現や描寫の上にも、それぞれ相當の意義をもち、縁をつないでゐるやうに扱はれてゐるのであつて、而も一々の節事につれて、其處に人形の所作がありありと見えるやうである。

節事の特徴と意義　之を要するに道行景事物盡し等の節事殊に道行は、その初めは頗る幼稚なものであつたが、それが近松によつて立派に完成されたものである。従つて、近松の淨瑠璃に於てはそれ等が最も骨を折られた部分でもあり、又最も重要視された部分でもあるのである。ところが此等の道行景事物づくしの如きを以て、或は全く無用の長物であるとなし、近松は之を以て淨瑠璃を弄び、大衆を愚弄し、自ら遊んでゐるのだと說き、近松の淨瑠璃を罵倒するものがあるが、此は淨瑠璃が音樂であり語り物であることを無視して、淨瑠璃を單に劇としての立場からのみ見ようとするものの誤りである。音樂を中心として、人形といふ特殊な表現様式を伴つた一種の歌劇であることを忘れたものの言である。成る程單に戯曲とか演劇とか、殊に近代劇の立場のみから見る時に、近松の淨瑠璃、わけても時代物は、可成りに散漫な不統一なもの多く、遊戯的な分子が隨分幅をきかしてゐるこ

とは事實である。道行だの景事だの物づくしの如きは、實をいふと戯曲として劇としては、なくもがなの部分であり、寧ろ不自然を感ぜしむる部分でさへあることは明かであるが、實際に於ては、それが却つて淨瑠璃の特徴であり、そして又一面に於ては、それが彼の時代の一般嗜好の反映であるとも見ることが出來るのである。

近松は卽ち演劇としての價値は損ぜられ、幾分犧牲にされることは知りつつも、淨瑠璃が歌舞伎狂言とは異ることを示さんとして、わざと道行や景事や物づくしなどを多分に取入れ、語り物としての音樂的價値を豐富にしようとしたのである。だから或人々等の主張するが如く、近松の淨瑠璃から道行や景事や物盡しなどを取去つて、地の文を出來る丈け省略し、更に對話を改修したりして、全體を統一し緊縮したりしたらば、或は一種の面白味のあるものとなるかも知らないが、それは近松の淨瑠璃ではなくして、近松淨瑠璃の歌舞伎狂言化である。人形を伴つた義太夫節の淨瑠璃ではなくして、純歌舞伎狂言である。かう見て來ると、近松淨瑠璃の道行や景事や物づくしは、或意味の遊びではあつても、決して之を輕視することは出來ず、むしろ歌舞伎とは別のねらひから發達した所の重要視すべき部分であるのである。

起句と結句の發達

十二段草子の起句結句　繰返して今一度嵯峨本の『十二段草子』を見ると、第一段の起句に「去程に御曹司は……」とあり、第十一段の起句に「かくて御曹司は……」があり、同じ十一段の中に、「去程に」の句は三度も用ひられ、第十二段の中にも「去程に」の句は又三度も繰返されてゐる。けれども此幾度も繰返されてゐる「去程に」の句も、幸若舞曲などの色々の先行藝術から之を借り來つたものであつても、此處では立派に前後の承應を念頭においてゐて、語句自らが相應なる意義をそなへたものであつた。そしてそれにつゞく敍述的語句との間にも、適當な連絡があつて、まだ決して其句の意義を全く失つてしまつて、只形式的にのみ用ひられると云ふ程度にまではなつてゐないのである。同樣に段切などに於ても、純然たる形式的の結句は用ひられてゐないのである。けれども同じ『十二段草子』でも、瀬川如皐の『牟藝古雅志』に載る『淨瑠璃十二段』の初段には、起句が「扨も其後、淨瑠璃御前の由來を詳しくたづぬるに」とあり、初段の終の句は「兎にも角にも、かの夫婦のお喜び申ばかりはなかりける」となつてをり、長崎で發見されたといふ『源氏十二段』を見ても、第一段の起句は「さても其後、三條の吉次信高は……」となつてゐて、其他には此語は起句に繰返されてゐないが、結句は最後の第十二段の終に至つて、「心の中の嬉しき共、中々申はかりはなかりけり」となつてゐる。かくて同じ十二段でも、嵯峨本と其他の本とでは、起句と結句とに差があり、嵯峨本以外の他の三種の起句と結句とは、久しい間、後の淨瑠璃によつて踏襲されてゐる處から見ると、未だ其形式のそなはらなかつた嵯峨本の『十二段』は就中最

も古いものであると思はれるが、やがて「さても其後」の起句と「中々申はかりはなかりけり」の結句とは、語り方の上には必要でも、全く無意味なる裝飾的の形式語としてのみ殘るに至つたのである。

其他の起句と結句　『阿彌陀胸割』は『十二段草子』と共に、慶長頃に語られた最も古い淨瑠璃の一である。殘存してゐると傳へられる此曲の寛永本では、起句と結句が如何になつてゐるか知らないが、其享保本によつて見ると、第一段の最初は「さても其後、抑善惡二つをおもんみるに善は佛のふじうあり、惡を佛神もとりわけ戒め給ふ……」とあり、第二段以下の起句は凡て「その後」で起され、第六段の終が「上古も今も末代も例少き次第とて皆感ぜぬ人こそなかりけり」となつてゐる。そして此等では最初の起句に見る如く「さても其後」と、次に來る「抑善惡……」との間には、文章としては最早何の關係もなくなつてゐる。『たかたち』は寛永二年の版本があり、舞の本の殆んど丸抜といつてもよい程の淨瑠璃であるが、その各段の起句は、凡て「さても其後」とあり、最後の第五段の終の句丈けが、「見る人聞く人貴賤上下おしなべて、かんぜぬ人こそなかりけり」となつてゐて、他にはそれほどのきまり文句はないやうである。けれども此曲に於けるが如く「さても其後」を各段の始に繰返すが如きは、必要からではなくして、文章としては單に無意味の形式に過ぎず、寧ろ無くもがなと思はれるのである。之に反して舞の本の『高舘』を見ると、起句は「さる間」「さても」「既に」などの句が處々にある丈で、一定した句は用ひられてゐないが、處々に、「いや賞めぬ人こそなかりけれ」とか、又は「聲をそろへて賞めたりける」とか、「惜まぬものはなかりけり」とか、既に一定した結びが用ひられ、最後は矢張「貴賤上下おしなべて惡まぬ者はなかりけり」と結んである。其他試に舞の本から五六篇をとつて見ても、「感ぜぬ人はなかりけり」（敦盛）「賞めぬ人こそなかりけり」（奈須與一）「中々申すに及ばざりけり」（信田）「中々申すばかりもなかりけり」（百合若大臣）「中々申ばかりなし」（文覺）「貴賤上下押なべて感ぜぬ人はなかりけり」（和田酒盛）などの結句は屢〻用ひられ、起句には「さる間」、「さても」、「その後」、「かくて」、「すでに」、「さる程に」、「そ

もそも」などが繰返され、中にて始の四つは最も多く用ひられてゐる。して見ると舞の本などの此等の結句は後に來た藝術である淨瑠璃の上に踏襲せられ、舞の本の定用起句であつた「さても」と「其後」とを合せた、「さても其後」とか、「是はさておき」とか、「さる間」とか、「その後」などいふ起句が、舞の本から借り來つた淨瑠璃『高館』、『小袖曾我』、『風流和田酒盛』等は云ふまでもなく、說經節の正本から借り來つた淨瑠璃『山椒太夫』とか、『俊德丸』とか、其他『はなや』（寛永拾一）『あくち』（寛永十四）『村松』『紅葉狩』（明曆四）『賴光勇力諍』（萬治三）『酒呑童子若壯』（萬治三）『判官吉野合戰』（萬治四）『天狗の羽討』（萬治四）『月界長者』（寛文二）『花物狂』（寛文二）『鎭西八郎爲朝』（寛文十）『爲義産宮詣』（延寶三）『神武天皇』（延寶五）『信田妻』（延寶六）等、江戸の淨瑠璃にも上方の淨瑠璃にも皆等しく同一の形式で用ひられてゐるのである。そして此等の起句は、後につづく語句と適當な關係を保つてゐるものもあるが、「抑も其後、それ天地陰陽の理、吉凶禍福のことは、人の智と不智とにあり……」（信田妻）「去程に、されば光陰矢の如し」（信田妻）「さても其後、昔し奈良の都……」（あくち判官）「さても其後、世の轉變を案ずるに」（紅葉狩）「さても其後、それ猛き虎深山にある時は……」（判官吉野合戰）等の如く殆んど後の語句との關係もなく、只純然たる形式の上から「さても其後」などの語句が冒頭に冠されることとなつたのである。此狀態を一層明晰にする爲に便宜上數種の例について、各段の起句と結句の表示を試みて見ると下の如くである。

『たかたち』（寛永二年）

一　さても其後……判官の御前さしてぞまいりける
二　さても其後……聲をそろへてほめたりける
三　さても其後……かくやと思ひ知られたり
四　さても其後……暫くぢんをぞとりにけり

五　さても其後……上下おしなべ感ぜぬ人こそなかりけり

『むらまつ』（寛永十四年七月）

一　さても其後……いのらせ給ふぞあはれなり

二　さても其後……上下萬民おしなべて目を驚かすばかりなり

三　さても其後……越後の國にぞ下りける

四　さても其後……其他の人々のよろこび給ふぞ限りなし

五　さても其後……何に例へん方もなし

六　さても其後……上下萬民おしなべて感ぜぬものこそなかりけり

『小袖曾我』（寛永中、天下無雙薩摩太夫正本）

一　さても其後……なかなか何に例へん方もなし

二　さても其後……なかなか何に例へん方もなし

三　さても其後……泣くより外の事はなし

四　さても其後……これにつきふしん物語あり

五　さても其後……何に例へん方もなし

六　さても其後……例へん方もなかりけり

『しんとく丸』（寛文元年九月）

一　中むかしの事成に……なかなか申はかりはなかりけり

二　是は扨置……なかなか申はかりはなかりけり

三　この事なをも……なかなか申はかりはなかりけり

四　是は扨置……なかなか中はかりはなかりけり

五　是は扨置……なかなか中はかりはなかりけり

六　是は扨置……末繁昌とぞきこへけれ

『頼光跡目論』（江戸版九段物、寛文三年頃）

一　諸行無常と響きつつ菩提を知らする遠寺の鐘生者必滅四季天ぺんの花の色定めなきは娑婆世界ここに六孫王のお孫……

二　さても其後……

三　去る程に……

四　かくて其後……

五　しょうじゅせん年遂に是くちぬ誰か生者必滅のことはりを免かれんああ悲しき哉や……

『しのだづま』（寛永本）

一　さても其後……皆感ぜぬものこそなかりけり

二　扨其後……皆感ぜぬものこそなかりけり

三　かくて其後……皆感ぜぬものこそなかりけり

四　去程に……皆感ぜぬものこそなかりけり

五　かくて其後……皆感ぜぬものこそなかりけり

『さんせう大夫』

初段　それおやこ兄弟の……中々中はかりはなかりけり

二　是は扨置……感ぜぬものこそなかりけり

三　去間……感ぜぬものこそなかりけり
四　いたはしや姫君は……おもなきていとぞ見えたりけり
五　去間……中々申はかりはなかりけり
六　あらいたわしや……中々申はかりはなかりけり

『阿彌陀胸割』——寛永中——（享保六年版）

一　さても其後……あはれとも申はかりはなかりけり
二　その後……あはれとも申はかりはなかりけり
三　その後……恐ろしきとも申はかりはなかりけり
四　その後……あはれとも申はかりはなかりけり
五　その後……皆感ぜぬ人こそなかりけり

『和田風流』

一　扨も其後……貴賤上下おしなべて皆おぢぬものこそなかりけれ
二　その後……貴賤上下おしなべて皆おぢぬものこそなかりけれ
三　その後……貴賤上下おしなべて皆おぢぬものこそなかりけれ
四　其後……貴賤上下おしなべて皆感ぜぬものこそなかりけれ
五　其の後……前同様の句
六　其後……前同様の句

古淨瑠璃の起句と結句は、殘存淨曲について見ると大體以上の如くであるが、近松も亦最初の頃は此形式を踏襲して同樣な起句と結句を用ひてゐたのであつた。と私が述べたところで或はいふ人があるかも知れない——そ

の様なことをいつたところで、今日殘存してゐる近松物の版本や、複刻本などは、實際の作品の出來た當時の原文とは同一でないかも知れぬ。殊に形式的の起句は（時ありては結句でさへも）後に現はれた版本では、取去られてゐるものがあるかも知れぬ。又今日殘つてゐるものの中にはそれがないとも限らぬ。反對に語り方の上で舊い形式に囚はれた太夫は、原作にない起句をわざわざ取りそへて語り、その正本が版本として殘つてゐることがないとも限らぬ。さうなると原作者の用ひた起句や結句は現存版本などを土臺にした丈けでは分らぬ。のみならず、殘存曲の著作年代が不明なものが少なくないから、起句に對する作者の傾向などを調べることは結局不可能だ――などと。さういつてしまへば、私の此項に關する意見は、全然意味のないものに終るやうである。けれども敬語の用ひ方の上に於ても、決して敬語を用ひる必要なく、却つて敬語を用ひた方が可笑しく感ぜられるやうな場合でも、近松は舊來の形式を踏襲して、平然として「給ひける」とか、「給ふ」などの語を屢〻無理に用ひてゐるやうなことから考へても、近松も最初は古い淨瑠璃の色々な形式を隨分取入れてゐたであらうから、近松物とされてゐる現存古淨瑠璃を、大體に作者の手に成つた儘のものと見、その起句なども、太夫が勝手に附加へたり、取除いたりしたものではないと見てもよからうと思ふのである。

近松の古淨瑠璃の形式踏襲　かういふ立場からいふと、既に述べたが如く、近松も其初期に於ては、自分の淨瑠璃の起句や結句の形式を、古い時代の淨瑠璃から踏襲したと見てもよからうと思ふ。そして之について少しく例證をあげて見たい。先づ近松の淨瑠璃では最も古いものであるといはれる『花山院后諍』の起句を見ると、

第一段　さても其後……中々申ばかりはなかりけり

第二段　かくて……ほめぬものこそなかりけれ

第三段　さる間……げに道理とぞきこえける

第四段　然るに……感ぜぬものこそなかりけり

第五段　さる程に……相生の松風さつさつの聲ぞたのしき

又『源氏供養』（延寶四）を見ると、

第一段　さても共後……感ぜぬものこそなかりけれ

第二段　かくて……中々申ばかりはなかりけり

第三段　かくて……感ぜぬものこそなかりけれ

第四段　さても共後……中々申ばかりはなかりけり

第五段　さても共後……夢の間の詞なり

以上の二作はまだ近松の作であることを斷定しない人もあるが、或人々によつては近松の作であること疑なしとされてゐるものである。

『横笛』（延寶四）を見ても、

第一段　さても共後……中々申ばかりはなかりけり

第二段　さる程に……中々申ばかりはなかりけり

第三段　かくて共後……中々申ばかりはなかりけり

第四段　かくて共後……感ぜぬ者こそなかりけれ

第五段　かくて共後……中々申ばかりはなかりけり

となつてをり、更に一段の中の場面の切れ目には、「これはさておき」とか「さる程に」などの句が用ひられて、それがすぐ前の場に續けて書かれてゐる。

かくして「さても共後」の起句及び「感ぜぬものこそなかりけれ」や、「中々申ばかりはなかりけり」の結句は、『念佛往生記』（延寶六）『葵の上』（延寶七）『赤染衛門榮花物語』（延寶八）『東山殿子日遊』（天和元年）

『つれづれ草』、『京わらんべ』等近松の作として知られ又は推定されてゐるものにも、其他の彼の作だらうといはれてゐるものにも、延寶天和頃の作品卽ち竹本座創立前の作品には、大抵之が用ひられてゐるのである。而も近松も亦單に文章の點からいふと、「扨も其後」の書出しの語句を、下の例に見る如く殆んど無意義に單に形式的に用ひてゐるが如くに見えるのである。

「扨も其後、それ天地人の三歳を觀ずるに……」(花山院后諍)

「さても其後、それ和國といつぱ八百萬代や天照す光和く日の本の歌に道ある君と君……」(源氏供養)

「さても其後、それ男女色慾の道は儒佛道に誠深きといへども……」(瀧口横笛)

「扨も其後、世始まりて後此國の帝六十餘代にならせ給ひけれど……」(榮花物語)

「扨も其後松根によつて腰をすれば千年の翠手にみてり……」(東山殿子日遊)

實際此等の例を見ると、「扨も其後」の書出しは寧ろない方が良いやうである。あるこそ却つてをかしい位である。それを近松が知らぬ筈はない。知つてゐるからこそ、『念佛往生記』や『葵の上』などの如く、旣に延寶の終頃の作品にはお定りの此書出しから全く離れた曲もあるのである。更に『世繼曾我』(天和三)邊りに至つて聊か其趣を異にし「五月闇峯に照射の狩衣、裾野の草の葉末まで、靡かぬ方もあらざりし源氏の御代こそ目出度けれ扨も兵衞佐賴朝卿……」の如く普通ならば只型の如く冒頭におくべき「扨も」を、むしろ後に廻して、その前に他の長い前置をおいたりしてゐるのである。最初には何とも思はないで、只型の如く「さても」と書いて居ただらう近松も、次第に型の如ききまり文句に厭氣がさして來て、大いに新味を出したかつたことであらうと思はれる。だから『世繼曾我』に於ては、虎少將十番斬の節事の冒頭に「さる程に」の語を用ひた外、何れの段の起句にも、之までの如ききまり文句は一度も用ひてゐないのである。之によつても近松が淨瑠璃を書くに當つて、漸く舊時の形式を脫せんとする傾をもつてゐたことは明かであるが、而も斷然として之を振すてる事が出來

ないで、其後に於ても、其起句などに定まり文句の型に囚はれてゐた如き様子の見えるのは、蓋し語り方の上の約束なり因襲なりに拘束されることが、其主因であつたらうと見なければならぬ。『色道大鑑』（延寶六年、畠山箕山著）には云つてゐる。

「淨瑠璃に序を付始めたるは是清雲（澄？）が作なり丹後はじめて之を語る、予倩おもうに、序を付たるは淨瑠璃奥深くして聞よきが、淨瑠璃の初段の發端に、「さても其後」といふ事聊不審なり、二段目ならば最ときこゆ、いかにしても此道理きこえがたさに、丹後掾並喜太夫、大阪の出羽、播磨ことごとく彼等にあひて、之れを尋ぬれども、遂に理をわかたずに曰、此「扨も其後」といふに家々のふしあり、息繼音聲さまさま仔細あり、調子をうかがふに祕術ありて、一子一弟に相傳することなれば、たとへ誤りにても候へ、今改めがたしといひてやみぬ……」

これで見ると「さても其後」の起句を取去ることもなかなかの面倒であつたらしく、さすがの近松も之には隨分手古ずつただらうと思はれる。折角の偶像を破壞しようとしても、太夫がなかなか承知しなかつたらしいからである。それに淨瑠璃そのものが、語り物である上に、此時代の淨瑠璃は殊に未だ戲曲と稱するに足らず、物語的傾向があまりに豐富であつて『世繼曾我』の本文の中にさへ、舞の本などにもよく用ひられた「斯樣々々の次第にて」などの古風な語句が散見し、全體の記述のみならず、結句に於ても舊態を脱し得るに至らず、第一段には「中々申ばかりはなかりけり」の定り文句が用ひられ、其他幾分詞は變へられても「聞くに袂もぬれぬべし」とか「惜まぬ人こそなかりけれ」とか「笑はぬ人こそなかりけれ」などの如き、垢のぬけきらぬ句が殘つてゐるのである。

かふいふ風であつたから、近松の出世作といはれる『出世景清』（貞享二年）には再び舊型が復活されたかの如き感がある程、次の如く舊式の起句及び結句が繰返されてゐるのである。

第一段　扨も其後……恐れぬものこそなかりけれ

第二段　さる程に……感ぜぬものこそなかりけれ
第三段　かくて其後……感ぜぬものこそなかりけれ
第四段　かくて其後……感ぜぬものこそなかりけれ
第五段　かくて其後……皆萬歳をぞ唱へける

折角『世繼曾我』に於て一旦型を破りかけて來た近松が、何故にわざわざかうした態度に出でたのであらうか、それは『出世景清』の正本に見ると「さ、ても、そ、ののち」と語り方の切り目があり、義太夫の語物を集めた『鸚鵡が杣』の跋にも「扨も其後、此一句微妙の七文字」などとあるに見ても、語り方の上の約束を尊重する意味から、未だ偶像破壊よりも、傳統崇拜の念の强かつた時代のことであるから、新に起つた竹本座の爲に近松が始めて書き與へた淨瑠璃であるからには、わざと古格の形式を尊重するといふやうな意味から、此等の古風な書出しの形式語及び結びの形式句を用ひたのであらうし、また用ひなければならぬやうに、太夫から要求されたのではなかつたらうかと思ふ。その證據には、近松は其以後に於ては、殆んどかうした起句を用ふることなく、結句も同じ貞享三年五月作の『三世相』に於て、「中々申ばかりはなかりけり」を二度用ひてゐるだけで、其後は愈〻舊型を脫せんと心がけて居るやうである。それに此『出世景清』に於ては、起句と結句に於て舊型を用ひたにしても、起句につづく文章は、これまでと稍〻趣を異にし、寧ろ『世繼曾我』式であるのである。

それにしても、『出世景清』の文章の中には、「お暇を申さるる」とか、「都へ上らるる」とか、「表にこそは出でらるる」とか、「身を悶えてぞ歎かるる」などいふやうに、不必要な敬語的表白法が甚だ屢〻用ひられてゐるが、それらは、前にも述べた如く、舞の本などの習慣を踏襲したのでもあらうが、曲節上から、已む無く太夫の制肘を受けたからでもあらう。かくて近松は色々の方面に於て、古淨瑠璃時代の傳統を脫せんとしつつも、語り方の形式的制限を受けつつ、猶これと戰ひ續けながら、機を見ては舊い殼を破つて、新しい形式を生み出すと同

時に、文章及び內容の方面にも新機軸を開かんとして努めたものと思はれる。そしてその新しい表現の一として近松が取入れたのが、『世繼曾我』の冒頭に見られる「五月闇……源氏の御代こそ目出度けれ」の如き前置句であつて、此の前置きの發達に關しての近松の功勞については今少しく詳說せねばならぬ。

起句の變遷　成程『十二段草子』の最初には、「去る程に」の一句がある丈けで、すぐにそれが「御曹子は如何なる人のすみかやらんと……」と事實の敍述に續いてをり、其他の各段の初めも皆殆んど同樣であるが、第八段の書出しを見ると、

「げにや九重の塔高しと申せども、燕が飛べば下にあり、劔の刄はやきとて岩のかどをばけづらぬ物竹の林が高きとて、忉利天へはのぼらぬ物、三河にかけし八つ橋のくもでに物やおもふらん、一樹の陰一河の流れをくむ事も、みなこれ他生の緣ぞかし、笛による秋の鹿の命をすつるも戀故なり、夏の蟲の火に入るも玉虫とかやにすかされて、身をいたづらになすとかや、心のなき物とても戀の道には迷ふときく」

と云ふ一種の前置が置かれてゐる。後の淨瑠璃作者が此筆法をまねて、淨曲の冒頭に長い前置を置くことを、一つの樣式のやうにしたものかは明かではないが、既述の「さても其後」樣のおきまりの語句について、更に左の如き書振りをとつたものが少くなかつたのである。

「さても其後、そもそも善惡二つをおもんみるに、善は佛のふじうあり、惡を佛神もとり分け戒め給ふ、爰に天竺の傍に……」（阿彌陀胸割）

「さても其後、それ世の轉變をあんずるに……盛なる物も遂には亡ぶ、只つくるまじきはあくきやく也、ここに……」（紅葉狩）

「さても其後、それ猛き虎深山にあるときんば、ももの獸おぢおののく、とられておばしまにある時は尾をふつてちきを求む……」（判官吉野合戰）

「それおもんみるに、鏡の面くらくして、其影まさに明かならず、じんよくおほつて、せんくはほんくはのなみと成る、ここに源家四代の……」（公平法問諍）

「さても其後、それ天地陰陽の理、吉凶禍福のことは人の智と不智とにあり、之を知る時は天地日月もたなごころの中にあり、是を知らざる時は目前なを明かならず……」（信田妻）

「さても其後、それおもんみるに君上にあつて政すなをなれば國富み、民安し、君臣の禮正しからざる時んば必ず國家みだるる也ここに……」（菅原親王）

勿論此等と異りて『はなや』、『安口の判官』、『村松』、『花物狂』などや、舞の本から轉用した『高館』、『小袖曾我』や、又は說經節から借り來つた『俊德丸』などの如く、冒頭におきまりの語句があつて、引續いて直ちに事實の敍述に入るものもあるが、上の例に見るが如く、全曲に通ずる大意とか、之に冠らすに好都合なる格言乃至語句を用ひて、莊重なる語り出しとなし、一旦「ここに」とか「抑々」といふやうな語で受けて、それから徐ろに敍述に入る行き方も東西共に廣く行はれてゐたのである。

近松の起句の發達 近松もまた、頭から事實の敍述に入る行き方もとつたのではあつたが、最初から主として取つた行き方は、前にあげた『花山院后諍』、『源氏供養』、『瀧口横笛』、『東山殿子日遊』等に見るが如く、先づ其冒頭に冠らすに適當なる格言とか、誘導的の古語とか又は全曲を諷するに足る語句を連ぬる方法をとつたのであつた。そして全曲の冒頭に此等の詞句を冠する樣式は、近松によつて次第に重んぜられ、其文章もだんだんに洗煉されて來たのであるが、貞享頃に至り『出世景淸』あたりからは、それが全曲の冒頭に冠らせられるのみでなく、遂には各段の初めにも應用せられるといふやうに進んで來たのである。例へば『出世景淸』に於ては、

「さても其後、妙法蓮華經観世音菩薩普門品第二十五は大乘八軸の骨髓、信心の行者大慈大悲の光明にあづかり奉る、観音威力ぞ有り難き……」第一段

「さるほ、どに、誠や猛き武士も戀にやつるる習あり……」第二段

「かくてぞ、ののち、實にや猛將勇士も運盡きぬれば力なし……」第四段

の如く、まだ三段丈けに用ひられてゐるに過ぎないが『日本西王母』『松風村雨束帯鑑』『鎌田兵衛名所盃』『百日曾我』『文武五人男』『賀古敎信七墓廻』『最明寺殿百人上﨟』『甲賀三郎』『雪女五枚羽子板』『用明天皇職人鑑』『源義經將棊經』『田村將軍初觀音』『本領曾我』等元祿寶永の頃の作になると、五段を通じて格言的の冠り句といつたやうなものを用ひたものが、段々に多く現はれて來てゐるのである。けれども此傾向は後に至るに從つて漸く殖えて來たといふ丈けで、必ずしもそれがお定りの形式になつたと見るべきでない證據には、『國性爺合戰』（正德五年）の一、二、三段及び五段には此冠り句が用ひてありながら、第四段には「唐土の便り今やと松浦潟、小睦が宿の……」と一寸した掛詞とでもいふべきものが用ひられた丈けで、直ちに事實の記述に入つてゐる。それかと思ふと、彼の晩年の作『信州川中島合戰』（享保六年八月）には各段を通じて左の如く用ひられてゐる。

第一段「森々たる人品千丈の松の如し、磥々として節多く砢々として目高しといへども、大厦に施す時んば棟梁の功用大いなるかな……」

第二段「頻繁として三度顧るは天下の謀計とかや……」

第三段「葉公龍を好んで畫き刻めども眞の天龍を見て魂を失ふ、是龍を好むにあらず、龍に似て龍にあらざるものを好むといはん、將の賢士を好む賢に似て賢にあらず、少い哉才賢の臣……」

第四段「秋の山、紅葉の床に、牡鹿の寢たよ、しをらしや經緯に露霜織りし、錦は山の、楓葉、楓葉の流るる川を渡らば錦中絕えんエイソリヤ、牡鹿の、渡らば錦中絕えん……」

第五段「百度戰つて百度勝つは戰の戰ならざるものといへり」

更に又近松の絕筆である『關八州繫馬』（享保九年一月）を見ると、一、三、四、五段は兎も角上述の形式を

とつてゐるに係らず、第二段に於ては、

「都の富士を動かさず爰に引寄せ目がかりの、里の賤屋も植込の木の間に見せて山水の、唐繪を庭にうつし取るとんだ物好き飛石の、石は百川加茂川を箕に取りし手水鉢、乾の御殿は賴信公……」

といつた輕い調子で、邸宅の樣子を形容する爲の記述が用ひられてゐるのである。かくの如く大序又は各段の初めに、定まつた起句以外に、一種の意義ある冠句が用ひられるにしても、時代物に於けるものは、『信州川中島合戰』の一例にも示した如く、多くは漢詩を直譯したとか、謠曲などから借りて來たやうな、堂々とした、いかめしげな趣のものが多く、『川中島合戰』の第四段に用ひられたやうなのは甚だ少いのである。殊に初期の作品には柔か味をもつた詞句とか歌などの用ひられることは滅多になかつたが、近松が此形式の用法に慣れて來ると、漸く機會を見ては、『川中島合戰』の第四段の初めに見るやうな筆法も取るに至つたのである。けれども道行の文は其全體が既に出來る丈け抒情味を發揮すべく、洗煉彫琢が加へられてゐるのであるから、其冒頭に用ひられた詞句も自ら柔か味をもつてをり、他の段の始めの文章に比して詩趣に富んで居たことは、左の二三の道行文の起句の例によつても、之を察することが出來るであらう。

「げにや高きも卑しきも恩愛妹背の別れほど世に哀れなる事はなし……」（花山院后諍、道行）

「人はつらくは、當らねど、何の報や袖の露……」（出世景清、道行）

「歌 今年、渡、りの、伽羅では、ないが、とめてねまきの、一襲、ねまきの、とめて、とめてねまきの一かさね……」（栬狩劍本地、道行）

「武士の、弓胡簶は負ひもせで、戀の重荷に、賴平の、肩背厭はぬ詠歌の前、思ふに逢はで思はぬが情を盜み盜まれて……」（關八州繫馬、道行）

けれども世話物の道行となると、物が物丈けに、其書出しは一層詩趣豐かに優艶なる情味を含ませて、筆を運

ばせてある。かの世話物の初作として名高き『曾根崎心中』の、

「此世の名殘、夜も名殘、死にに行く身を譬ふれば仇しが原の道の霜、一足づつに消えてゆく、夢の夢こそあはれなれ……」（德兵衞おはつ道行）

の文が、時代物の道行の書出しに比べて、如何に當時の聽衆の心をチャームしたかは、荻生徂徠の讃辭をきかないでも、決して之を想像するに難くない所である。其他何れの世話物の道行の冒頭を見ても、

歌「源五兵衞何處へ行きやる、薩摩の山へ、後はおまんが、涙の海よ……」（さつま歌、道行）

歌「與作丹波の、馬追なれど今は、野末の、放れ駒ぢや、しやんとさせ與作、與作思へば、照る日も曇る、關の小萬が、涙雨か……」（丹波與作、道行）

鉢タヽキ「死神の、導く道やかけろふの、はかなき蟲もたまたまは、あしたの露に生きのこる……」（心中二枚繪草紙）

歌「筒井筒井筒の水は、濁らねど、今はナホス涙にフシかき濁す……」（心中重井筒）

夜さ來いと、いふ字を金紗で、縫はせ、裾に清十郎と寝たところ、裾に、清十郎と寝たところヱ　少くわん……（五十年忌歌念佛）

歌「翠帳紅閨に、枕並べし閨の內、馴れし歌衾の夜すがらも、四ツ門の跡夢もなし、さるほどに我夫の、秋より先に必ずと……」（冥途の飛脚）

の如くに皆流行歌などをかり、又謠曲の調子でどつしりと語り出したとしても、すぐにそれを小歌の調子に引き戻すなどして、どこまでも時代物とちがつて、世話に碎けてかかる所に、これまでの淨瑠璃と異る所があるのみでなく、近松の新に工夫した特長も認められるのであるが、更に世話物の各段の書出しに於ても、近松は殆んど此冒頭の趣を取入れて筆を進めてゐるのである。そして世話物の冒頭は勿論各段の書出しに至つては、何れの段

も様々にて、決して其間に一定の形式をふむといふことなく、『宵庚申』の如く「花のお江戸へ六十里梅の難波へ六十里」と時代物めいた調子で出たのもあれば、『堀川波鼓』の如く、「扨も行平三歳が程……」とか、『生玉心中』の如く「今に傳へて老松の……」と謠曲がかりで出るといふものもあれば、更に『心中天網島』の如く、いきな流行唄で出るのもあり、初めに重々しく出ると、次には世話に碎けて柔かく受け、若し柔かく出たあとは堂々と受けて書出すと云ふ風にして、其處に相當の變化も考へられてゐるのである。勿論此等の點は太夫や三味線彈乃至人形の遣ひ手などの關係をも考へると同時に、歌舞伎芝居の影響とかそれとの對抗とか、更に見物の嗜好などの點までも考へての上のことであるから、殊に音樂との關係については別に說くことにするが、近松自らが、又此等の世話物に於ては、特に其內容と書出しとの釣合の上からも、色々の工夫をこらしてゐたものであることを、明かに認めることが出來るのである。かの古淨瑠璃に於て、「さても其後」の如き、簡單な、情趣の乏しい一語に始つた冒頭の書出しが、次第に發達して、遂に近松の手によつて、『曾根崎心中』の道行の書出しの如き、內容的にも、單なる文章としても、立派なものが生み出されるに至つたことを思ふ時に、少からぬ興味が感ぜられるのであるが、之と釣合に或程度の發達を遂げるに至つたのは淨瑠璃の結びの句である。

近松の結句の發達　私は前に『三世相』（貞享三年）あたり以後に於ては、近松の淨瑠璃の段切れの結句に漸く舊型の定り文句が失はれかけて來たといふことを述べておいた。けれども實際に於て、近松の元祿初年頃の作品と云はれてゐるものの中には、其年代の末だ明かならぬものが可成澤山あり、此等の中にはなほ「感ぜぬものこそなかりけり」とか「中々申ばかりはなかりけり」などいふお定まりの結句が、往々にして現はれてゐる。よしそれが現はれてゐないにしても、或は「袂をしぼれる斗りなり」とか、「拜まぬ人こそなかりけり」とか、「ほめぬ人もなし」とか、「聞く人感をぞ催せり」とか、「舌根をふるはぬ人はなし」などいふやうな、幾分か趣をかへた語で代用されたに過ぎなかつた。つまり詞は代へられたが、臭味は殘つてゐるといふ風であつた。けれども

其反對に、漸く「八瀬にぞ急ぎける」（辨慶京土産）「和らぐ國こそゆたかなれ」（天智天皇）「今に語りけり」（自然居士）「荒れたる姿もかくやらん」「東に下らるる」（烏帽子折）「殘るが戀の因果なり」「かかる日をこそいふべけれ」「長生殿とぞ祝ひける」（十二段）などいふやうな、幾分新しい結びの句が增して來たのであつた。やがて元祿も五六年になると、漸く舊型を脫し切つた結句が生み出され、例へば、

『日本西王母』

一段終……萬代未もんの次第なり
二段終……仰ぎ奉る
三段終……例にも引かばこれをや申すべし
四段終……猛火は婆婆の執心これ
五段終……各悅びたまひけり

『松風村雨束帶鑑』

一段終……由緒書にぞしるしける
景事終……出でにけり
本文終……樂しかりける御代とかや
二段終……須磨へぞ送りける
三段終……池水をかへして入りにけり
景事終……松風ばかりや殘るらん
四段道行終……つきたまふ
本文終……立ちかかつてぞ見物す

こまづくし終……語りてこそはまはしけん
本文終……にぞ急がる
五段終……富貴の宿こそ嬉しけれ

などの如く、殆んど定まり文句の型を脱し切つたが如くでありながら、なほ舊型を脱し切るといふことは中々容易でないと見えて、また折には「聞く人笑をぞたたへける」(曾我七伊呂波)とか、「後に聞く人感じけり」(百日曾我)「中々申ばかりはなかりけり」(天鼓)「感じ入りたるばかりなり」(一心五戒魂)などの舊型がほのかに殘つてゐたのであつた。そして愈々此等の臭味の本當に拔け切つたのは、矢張元祿の終の頃であつたといはねばならぬ。そして此等の舊型の臭味が拔け切ると同時に、旣に早くから新味の現はれつつあつた結句は、漸く其場面場面に適當な寫實味を帶びたものとなり、それが元祿の末に至つて、

『蟬丸』

一段終……戀路はせつなる思ひぞや
二段終……扨ふみにも殘し留めつる
三段本文終……世の習はしぞ定めなき
道行終……山にぞつき給ふ
本文終……名歌は、今に殘りけり
四段終……ほまれは、雲井にかほりける
五段本文終……思ひ立つ日を吉日とぞ開闢ある
景事終……千秋萬歳萬々歳つきせぬ宿こそ久しけれ

の如く、其の傾が極めて明晰に現はれ、やがて寫實味の一層豐かな世話物の結句となつたのである。例へば、

『曾根崎心中』

景事終……誓はたへに、有がたし

本文終……命の、未こそ 三重 短かりけれ

道行……森にぞ、たどり着きにける

本文終……未來成佛疑なき戀の、手本となりにけり

『曾根崎心中』は書流しになつてゐて、段切れが一つもないのであるが、切れ目をたどつて無理に段切のやうなものを捜ぐつて見ると以上の如くである。卽ち今一つ『薩摩歌』について見ると、

『薩摩歌』

上卷本文終……口拍子にてつらねけり

鑓じるし終……手をたたいてぞほめらるる

本文終……お殘り、多やと 三重 出でにけり

中卷終……五尺の身戀にさらすぞ哀れなる

下卷終……どこへ往きやる薩摩の山の山は、寶の山とかや

の如く、最初の頃の結句とは隨分趣が變つてゐる。

段切の結句　處で段切れの結びについては、古くから最も目立つてゐる二つの樣式があることを、私は此處で注意せねばならぬ。その一つは最後の段以外の段に現はれるもので、既に近松の最初の作だといはれる『花山院后諍』などに於て見られる樣式の發達である。それはつまり、

淸明諸共公卿大臣花山寺さしてぞ 三重 急がれける（花山院后諍の第四道行の前）

あはれ、なりけ、る 中三重 次第なり（横笛の第三、道行の前）

今をはつかの旅姿あはれ、はかなき三重次第なり（念佛往生記の第一、道行の前）
心の、內こそ三重あはれなれ（東山殿子日遊の三段目、道行の前）
住吉の神まう、でこそ三重（天智天皇の第四、道行の前）
名にしおふ逢坂、こへて三重（田村將軍初觀音下の卷道行の前）

の如く、必ず道行の直ぐ前に見られる一種の切り方で、そこには必ずといつてもよい位に、三重の曲節が用ひてあるのである。この樣式は必ずしも道行の前と限らず、段の中でも場面の變るやうな際には、折々用ひられてゐるのであるが、此樣式が次第に世話物にも用ひられるやうになり、遂に世話物にては、最後の段以外は各段皆此結び方を以て止められることとなつたのである。今數曲の起句と結句とを見ると、

（一）二枚繪草紙

上卷　すでに今年の……島かくれ蜆、川へぞ三重
中卷　こがれ行く……朽ち行く身こそ三重
下卷　あはれなり……一つ刀の亂れ燒亂れ、心は三重
道行　死神の、導びく道や……戀路の回向受けにける

（二）冥途の飛脚

上卷　みをつくし難波に……六道の冥途の飛脚と三重
中卷　ゑいゑい烏がな……大和路や足に、まかせて三重
下卷道行　翠帳紅閨に……里々越えてゆくは戀ゆへ三重
　本文　澄める世の……浮名のみ浪華に、のこしとどまりし

（三）長町女腹切

上卷　例の童の言の葉に……直に、大阪へ 三重 下りける

中卷　名は堅く人は和く……二足を小判一兩で買うて、穿く身ぞ 三重 哀れなり

道行　幾夜幾夜の憂き勤……暫く疲を 三重 はらしける

下卷　急ぐとすれど……淨瑠璃に語りて哀をとどめける

各段の結びの此樣式は、延寶四年八月の山本角太夫の正本たる『酒呑童子』に、既に、

三段目終……すでに都を 三重

道行　　出でらるゝ、はや明方の

の如く先例があるやうであるから、或ひは近松は次第に舊型をすてて此樣式をとり入れ、元祿の末頃になると、全く因襲的の樣式をかなぐりすてると間もなく、世話物獨特ともいふべき此樣式を發達完成するに至つたもののやうである。處が此樣式にも、前にあげた三つの例によつて見ても明かなるが如く、大體三通りの型がある。第一は『二枚繪草紙』に於ける結びの如く、前段の結びの句が、次の段の起句に關聯してゐるもので、

上卷……深き情や 三重 たちかへる

中卷……春や延寶六年の……（夕霧阿波鳴渡）

下卷……足を、ばかりに 三重

道行……走り書……（天網島）

上卷……涙さへ何と、なる身の 三重

中卷……覺束な……（壽の門松）

の如く、近松は屢〻之を應用して、形に於ては段は切れてゐながら、實際に於て、若しくは意味に於ては、それが次へ連續してゐるが如き狀態にあることを見せてゐるのである。それかと思ふと前にあげた第二の『冥途の飛

脚』の例に示した如きは、又一種の型であつて、言葉も未完結でありながら、而もそれが次の段の書き起しに連續してをらず、此處で三重の曲節につれて、語りつぶすか、語りぼかしでもするものの如く思はれるのである。第三の『長町女腹切』の例に於けるが如く、言葉は完結してゐて、而も次の段に續いてもゐないものもあるのである。斯くの如くして、近松の淨瑠璃の段切の文句は、時代物のそれと、世話物のそれとの間に、遂に非常な差別を示すに至つたのであつた。

全曲の結尾句　今一つの目立つた段の結び方といふのは、全曲の最後の結尾をなすものである。先づ近松の初期の作品の全曲の結尾を見ると、

「千秋樂は民を撫で萬歳樂には命を延ぶ、相生の松風颯々の聲ぞ樂しむ々々」（花山院后諍）

「げに有り難き誓かな、思へば夢の浮橋も、夢の間の詞なり々々」（源氏供養）

「千秋萬歳めでたし共中々申、ばかりはなかりけり」（横笛）

「又後の世のよよまでも光り和らぐ日の本は萬歳萬歳萬歳めでたかりとも中々申ばかりはなかりけり」（三社託宣）

「佛法繁昌天地長久、めでたかりける時代かなとて萬民勇みをなしにけり」（葵の上）

「源氏の御代の末長く、なを御子孫の御繁昌千秋萬歳めでたしともなかなか申ばかりはなかりけり」（東山殿子日遊）

の如く、『花山院后諍』の結尾は謠曲『高砂』の結尾をその儘とり、『源氏供養』では又謠曲『源氏供養』の結尾を共儘取入れてゐる。最初はこんな風に謠曲あたりから結尾を借りて來るか、『横笛』『三社託宣』『東山殿子日遊』などに於けるが如く、日本萬歳とか、佛法繁昌とか、源氏萬歳などいふやうな讃美句をそへて、共後に更に、前に說いたが如く、幸若舞曲などに慣用されてゐた「中々申ばかりはなかりけり」等の句を襲用したものであつ

た。ところが既述の如く舞曲などから借つた慣用句が、段々その勢力を失つて來るにつれて、反對に、例の讃美句は愈ゝ勢を逞うし、彼の絶筆に至るまで、

「家富榮え國繁昌盡きせぬ、源氏の御代永く萬々、歳とぞ祝ひける」（關八州繋馬）

の如く、その様式を殘したのであつた。そして「さても其後」の冒頭の起句が次第に衰へて、代りに全曲の大意を暗示するやうな、前置の文が發達して、それがまた豫め全曲の內容と一致した意味を傳へ、それに適切な曲節をもつて語られたと同じやうな風に、「中々申ばかりなかりけり」とか之れに似た結尾句が取り去られるにつれて、全曲を結ぶべき可成に派手な、存外自由な結尾句が、次第に發達して來たのであつた。つまりこれまでの固定した様式の結尾が、他の一層自由なる結尾句によつて代られたのであるが、そこに著しく目に立つことは、時代物の殆んど凡てが、如何に悲痛に終つても、それが喜劇的に目出度し目出度しと結ばれ、若しくは悲劇に終るべき筋も、幸福なる終局をつげるやうに描かれ、當然悲痛な結果を見ねばならぬ世話物さへが、同じやうな終局を見てゐることである。例へば、『夕霧阿波鳴渡』の夕霧の如く、實際に死んでゐるべき人物も、

「家內が勇む勢につれて諸病は氣より本腹の、顏も生き生きにこにこと立つて踊るや扇屋夕霧、憂へ却つて悦を語り……千歳の秋の夕霧を、なほ萬代の春の花見る人、袖をぞ連ねける」（夕霧阿波鳴渡）

と結ばれ、『さつま歌』のおまんは誤つて戀人に斬りつけられ、源五兵衞も自ら腹を切つて死んでゐながら、長崎にゐる黃陳といふ南蠻外科醫は「折れたる骨落ちたる首もつぐ名人」であるといふので「此療法にかけたらば、夫婦が命も恙がなく、千年までは千石取が受取つたりや松の風風にあつるな身をもむなとりどりさまざま取りつくろひ、乘り物に乘り三味線に乘せて、謠ふは源五兵衞どこへ往きやるぞ薩摩の山の山は、寶の山とかや」と終られてゐる。更に又『大經師昔暦』の姦夫姦婦の如きも、之に同情する東岸和尚が衣の德を說いて、「さあ助けた」といふと、「諸人わつと感ずる聲、道順夫婦の悅の聲は、つきせず萬年暦昔暦新暦、當年未の初暦めでたく

開き始めける」と一切が喜劇に終つた如く記されてゐる。此等は一般大衆と云ふものは、悲劇に終る作よりも、目出度終つて、安心して劇場から出たがる癖があるが爲に、近松も已むを得ず此大衆の心持をくみ、又當時の歌舞伎狂言などの例にならつて、出來るだけ喜劇的の詞で結んだものであらう。かくして近松の世話物二十四篇を通じて、目出度終らされたものは六篇、回向を加へられて終つたもの七篇、評判や物語に終つたといはれるもの六篇で、やや氣の毒な詞で止められてゐるものは凡そ五篇にて、大體に於て喜劇に終らねば慈悲回向の裏に終つてゐるのであるが、その結尾語は時代物に比して何れも左の如く頗る簡單なものである。

「貴賤群集の回向の種、未來成佛疑ひなき戀の、手本となりにけり」（曾根崎心中）

「あやつりの御評判とこそなりにけり」（堀川波鼓）

「みだの御國に生れける」（五十年忌歌念佛）

「すぐに成佛得脱の誓の網島心中と目毎に涙をかけにける」（心中天網島）

「傳へて君が長き世に清からぬ名や流すらん」（女殺油地獄）

試に最も長い結尾を選んで見ても、

「毎日評判朝暮の供養佛法繁昌の回向を得るもその身の果報と承る」（卯月の潤色）

「祝ふて三度しやんしやんと手拍手に口拍子、仕合拍子の三三九度、末は千秋萬年の變らず妹背を重ねけり」（壽の門松）

「濱の松風枝を鳴らさぬ君が代に類まれなる死姿語りて感ずるばかりなり」（心中宵庚申）

の如く時代物に比して遙かに短いもののみで、而もそれが本文とぴたりと喰付いてをり、結尾語として別に引離し難いものが多いのである。

時代物の新結句　處が舊時代の形式的に固定した結尾句が亡びるにつれて、新に發達して來た時代物の結尾句

にも、長い間には大體に一定した様式が定まつて來て、其處に用ひられた題材によつて種類は多少異つても、殆んど凡てが讃美句に終つてゐるのである。試に近松の時代物百餘篇をとつて大體に數へて見ると、此等の讃美的結尾句中、皇室や君が代の繁榮を讃美したものが凡そ十篇、國家の隆昌を讃し併せて民の安全五穀豐饒を祝賀したものが凡そ又十篇、神佛殊に佛德を讃美し、佛法の繁昌を祝賀し、諸宗派の隆昌を謳歌したものなどは二十篇にも餘る程である。その他曾我兄弟だとか横笛だとか特殊の家系や人物を讃へたものが四五篇、忠孝智德等の抽象的なものを讃美したものが五六篇、淨瑠璃の隆盛を祝つたものに『用明天皇職人鑑』『傾城島原蛙合戰』と『唐船噺今國性爺』の三篇が數へられるが、何といつても、近松が最も多く讃美の辭を浴せかけてゐるのは德川氏であつて、其數は四十篇を越える樣である。蓋し德川氏は源氏の出である。近松は源平に關する歴史的材料を隨分多量に用ひてゐるのであるが、源平に關するものの終りに於ては、必ず源氏の繁昌長久を祝つて德川氏に媚るが如き態度を見せてゐるのである。試に各種について、一二づつの例をあげて見ると、

（一）　君國を讃美するもの——

「勝時つくる內裏を造る、民は豐かに田を作る、是より五穀豐饒して、金銀みつる泉のつぼ、是日本の神と君御代を惠の六十餘州、民の悅び樂みは、家にみち國に滿ち、三千餘里の外までも萬歲、樂とぞ祝ひける」（國性爺後日合戰）

「治れる我國の惠有る代の民安樂、五穀豐饒萬々歲動かぬ國こそ久しけれ」（本朝三國志）

（二）　佛德、佛法を讃美するもの——

「佛法繁昌、君繁昌、天下泰平萬々歲めでたしとも中々申ばかりはなかりけり」（鳥羽戀塚物語）

「佛法守護の諸天神、國を守り世を守り、民を守つて民安全、悟り開けて身も安く、心も廣き天地の、あらん限りは盡せぬ衆生、末法萬年萬々年無上の、榮華を極めける」（釋迦如來誕生會）

（三）　忠孝讃美のもの――

「萬劫末、代萬々年朽ち石に名を殘し、主君の子孫家繁昌富貴自在の幸も忠と孝とのまことの心、天地にかなひ佛神もめで度、守り給ひけり」（碁盤太平記）

（四）　人又は家を讃美せるもの――

「再び榮花に榮え給ふ、千秋萬歳めでたしともなかなか申ばかりはなかりけり」（横笛）

「本領に安堵して歸るぞうれしかりける」（最明寺殿百人上﨟）

（五）　淨瑠璃の繁昌を祝賀したもの――

「竹田竹本初芝居今國性爺の切淨瑠璃語り傳へて末長く千秋樂とぞ祝ひける」（唐船噺今國性爺）

（六）　源氏を祝福したもの――

「なほなほ源氏の御繁昌、國靜謐の始なるはと皆、萬歳をぞ唱へける」（出世景清）

「佛法繁昌民安全榮え榮ふる秋津洲の限りなき世のしるしとて君が八千代をくり返す、猶々源家の御代長久太平國とぞ祝ひけり」（十二段）

「扨こそ源氏の繁昌は大日本の外までも、隔てず變らず退轉なく、治りなびく安全の國土の民こそゆたかなれ」（源義經將棊經）

「げに治れる御代のためし、まことに天下太平記、久しき國こそめでたけれ」（本朝用文章）

「天下一統源氏一統太平國に太平の君が威光は萬々歳治る御代こそめでたけれ」（吉野都女楠）

最後の五つの例に見るが如く、近松はいやしくも平氏を讃美することなく、『吉野都女楠』に於ては、足利尊氏さへも源氏なるが故に之を讃美し、その他源氏といはないでも、治れる御代といつて德川時代の泰平を謳歌してゐるのは、如何にも近松の悧巧さ加減を見るに足ると同時に、此處らにも歷史を無視した近松の現實主義が現

はれてゐることを知るに足ると思ふ。けれども『相模入道千疋犬』の第二段に於ては、近松は白石と呼ぶ犬を用ひて、幕府を什さんことを暗示したりしてをり、その他、結尾の句の中には兎角色々な意味をほのめかして、作者の意圖を示したりして、源氏の繁昌を叫びながら、平氏の滅亡の跡を說いたりしてゐる所などから見ると、近松の此源氏讃美德川氏讃美の語句は、やがて亡ぶべき德川氏をあざけつてゐるのでないにしても、少くともそれを暗示してゐるのであることはいふまでもなからう。

尙ほ最後に一つ附加へたいのは、元祿十年七月上演の『賴朝伊豆日記』の各段の結句の一寸變つてゐることである。試にこれを見ると、

第一段……武道といひ染道といひ、勇あり色あり情あり、智あるを以て尊ぶは實に武士の姿なり。
第二段……或は上りたらたら下り、飛越え川をさらさらさら、さつと割れたる褄外れ賤しきもまた姿なり。
第三段……身の苦みを助けてたべや御僧よ助け給へや御僧といふかと思へば八重霧に入りて姿はなかりけり。
第四段……誠に不動の化身ならではかかる姿はよもあらじ。
第五段……淺ましかりし最後の體憎まぬ者こそなかりけれ、其隙に祐信梶原伊東大庭を搦め取り、千筋の繩をかけまくも神に手向くる血祭は是ぞ源氏の御門出、千秋萬歲萬々歲目出度かりける御世なれや。

以上の中第五段のは、例の如く源氏の門出を讃美したものであるが、他の各段の総には、如何にも何かの意味ありげに「姿」の一字がわざわざ挿入されてゐる。實際何かの意味をもつて、此一字を加へたものであらうか、それとも只調子にまかせて書いてゐる中に、筆加減から好奇心を呼び出したに過ぎないものであらうか。近松といふ人が、こんな小細工に餘りに多くの興味をもつただらうとも思はれぬ證據には、この種の試みは他に例を見ることが出來ないのである。思ふに一寸した好奇心が生んだ、偶然の興味の産物であつたかも知れぬ。

戀愛悲劇の結末

悲劇の結末と宗教觀　近松を研究する人にして、彼の宗教觀を極めて良い加減のものと見、其信仰を頗る淺薄にして不鮮明なるものとする說に私が出遇つたことは、一度や二度ではなかつた。けれども私は、彼の宗教觀の項に述べたが如くに、彼の佛敎に關する知識や、名僧との交通や、其作品中に說くことなどから見て、寧ろその反對であることを信ずるのである。かくして彼の戀愛悲劇たる心中物の結末を始めてよく理解することが出來ると思ふ。要するに近松は可成りに深い信仰をもつた人で、而も其信仰は決して小乘的厭世的なものに終始せず、可成りに樂觀的な、相當に立派な諦をもち悟りを開いてゐたものだと信ずる。少くとも、どうせ人間が死なねばならぬとすれば、死を恐れるよりも、徒らに現實に對して執着をもつよりも、むしろ精神の世界に永遠に生くることを求めたいと信じてゐたことは疑ひないと思ふ。だから現實の世界に於て、相愛する男女が魂の融合を求め、夫婦生活を實現することが出來ぬとすれば、泣いても、わめいても追つくことではない、それより早く諦めて、靈の世界精神の世界に生きたがよい、そして輪廻によつて生れ變つて來るとすれば、來世に於て理想を遂げ得るやうに、靜かに相携へて平和の道へと急ぐがよい。彼は此思想を根本として心中に對し、戀愛悲劇の終結に於て愈〻此態度を明かにしてゐるのである。つまり近松は此立場に立つて、哀にも現世を離脫してゆく人々の手を引いて、淨土への案內をしてゐるのである。だから『曾根崎心中』に於て、お初が「逢ふに逢はれぬ其時は、此世ばかりの約束か、さうしたためしの無いでなし、死ぬるをたかの死出の山、三途の川はせく人も、せかるゝ人も

有まい」といつてゐるのは、之によつて彼女が自ら慰め、男をも慰めてゐるのである。從つて又愈〻諦めに入らうとしてゐる德兵衛は、敵の九平次を殺し得なかつた恨をお初から聞くと、「なふそれも迷なり、斯う死ぬる身の約束ぞ、人にも世にも恨なし」といつてゐるのである。かうして作者は疑ひと惱みと苦みの現實から、魂の平和と融合と永遠の美の世界へ導かうとするのであるが、それでもなほ死んで行かねばならぬものには、動もすれば疑ひの念が起らないでもないのである。或は「氷の地獄、火炎の地獄、劍の山へ登」らねばならぬかも知れないのであるが、それでも『卯月の紅葉』のお龜が「火水の地獄も厭はぬが、夫婦別れて行かうかと、是のみ猶迷ひぞ」といふと、與兵衛は「一つに行かふと別れふと、皆一心の向けやうぞ、…取交したる手は放さじ」といつて戀人を慰めるのである。或はまた『刄は氷の朔日』の平兵衛の云ふが如くに、「地獄の火焰に鞴かけ、無間の底の鐵床にのせられ、呵責の鎚に骨々を打碎かれ……六道の辻に憂別れ」をせねばならぬかも知らないのである。或はまた『天網島』の孫右衛門が、治兵衛の戀人小春にいつてゐるやうに、二人が若し心中したとすると、不孝の罰によつて、「佛はおろか、地獄へも慥かに、二人連れでは落ちられぬ」かも知れぬのである。だから共に死出の旅に出立つたとしても、彼等は互に、「連れだとふやら連れまいやら、逢はふやら逢ふまいやら」(二枚繪草紙)知れないのである。作者は卽ち二人に互に「同じ枕に死にたいなあ」(二枚繪草紙)と思はしめ、離れてゐても後から追はせ、よし不幸にして、二人が、「中有の旅の雲きりに見失ふことあるとも、…六道の辻にて巡り逢ふ」(今宮の心中)ことを誓はせ、「たとへ畜生界に落ち、虫けらに生るゝ共同じ虫と生れふと」互に思ひ詰めしめ、「最期所は變るとも、來世は一つ蓮葉に永き契りを」(壽の門松)と望ましめ、或は「明日は未來で添ふものを」(宵庚申)と慰ましめ、或は、「今度の今度のつゝと今度のその先の世までも夫婦ぞや」(天網島)と賴ましめ、さうして、「五生七生朽せぬ夫婦の、魂放れぬ」ことを暗示して、最後には、「未來成佛疑なき戀の手本となりにけり」(曾根崎心中)とか、或は「成佛得脱の誓の網島心中」といつて、永遠の生命と美と眞と平和と自

由とに對する彼等の幻影を一層鮮明なものとしようとしたのである。或は之が爲に當時大に心中の流行を招いたといつて近松を攻めるものがあるが、それは恐らく近松の罪であるよりも、むしろ時勢其物の罪であり、心中者そのものの罪であつたといはねばならぬ。假に一歩を讓つて、近松の「戀の手本」となつたといふ語にそれほどの力があつたとしても、それは死んでゆかねばならぬ哀れな人々を幸福ならしめんとした念願を、彼が見事に成就したことを示すと同時に、寧ろ戀愛の眞と美とを巧に創造し、それほどまでにもよく之を表現したことを證するものであつて、決して其功勞を沒することは出來ないと思ふ。

戀愛美創造の方法　それでは近松は心中の美と眞とを創造し之を描き出すに如何なる方法を以てしたであらうか。描かれた十一種の心中物に於て、常にそれは同一ではないが、義理をからめた現實の恩愛の追懷、眞と美に對する未來の希望、美の憧憬に因んだ現實の美貌に對する名殘惜しさ、破目に到達した責任の引受け合ひ、諦めの心や悟り心、時と情景の敍述、死の間際の祈りの詞、殺し場若しくは死に場の悲痛なる描寫等を、色々と交錯せしむることによつて、操淨瑠璃獨特の方法を講じてゐるのである。

父母妻子の追懷　現實の追懷に於て最も多く引合に出されるものは、父母と妻子と、主人とか旦那とかであつて、そこには義理と人情とが悲痛にからみ合ひ、死んでゆくものの義理に對する犧牲が大きければ大きい程悲痛さがまさり、殘さるるものが氣の毒な狀況にあればある程、死んでゆくものの義理の念は強く愛情の切なるものがあるのは自然である。『曾根崎心中』の德兵衞が、「我幼少にて誠の父母に離れ、叔父といひ親方の苦勞となりて人となり、恩を送らず此儘に、亡き跡まで兎や角と御難儀かけん勿體なや、罪を許して下されかし、冥途に在す父母には追付け御目にかかるべし迎へ給へ」といつて泣けば、お初も手を合せて「此方樣は羨しや、冥途の親御に逢はんとある、私しが父樣母樣は、まめで此世の人なれば、何時逢ふことのあるべきぞ、……懷しの母樣や、名殘惜の父樣や」といつて聲も惜しまず泣くのである。かうして『卯月の紅葉』のお龜も、男の母を思ひ、

自らの叔母を思ひ、男も亦お龜の父を思うて、「心に懸るはそなたの父御」といひ、『今宮の心中』のおきさも、「花のやうなる和子を設け」んとしてゐたことの夢を歎き、「誠にこなさんも跡には親のかれ殘る、老木の老の世は逆樣に順慶町も空ごとや、安東寺町も子故の闇に迷はせません不孝の罪」といつて泣けば、氣の弱い次郎兵衛も亦、二人死ねばよいものを、死ぬるに連れをこしらへて、旦那には事かかせ、家の名を出すといひ、女房の親兄弟に、難儀をかけるのぶとい奴」といつて死顔を守られるだらうことをかこちながら、主の罰の恐ろしさに震へるのである。『双は氷の朔日』の小かんは又、「いとほしの父母や、名殘惜しの伯母樣や」といつて泣き、『天網島』の小春はまた、二人が死に顔を並べて心中したら、「おさん樣より頼みにて、殺してくれるな殺すまい挨拶切ると取替せし其文を反古にし、大事の男を唆かしての心中は、さすが一座流れの勤の者、義理知らず僞り者と、世の人千人萬人より、おさん樣一人のさげしみ、恨み妬みもさぞと思ひやり未來の迷ひは是一つ」といつて、二人が死に場を異にしたいといふのである。すると治兵衛はまた、「おさんは舅に取かやされ、暇をやれば他人と他人、離別の女に何の義理」といひながら、なほも黒髪を元結際よりふつつと切つて、「是見や小春、此髮の有る内は、紙屋治兵衛といふおさんが夫、髮切つたれば出家の身、三界の家を出で、妻子珍寶不隨者の法師、おさんといふ女房なければ、おぬしが立つる義理もなし」といはないではゐられないのである。更にまた彼等は治兵衛の子のことを思ひ出して、やるせない名殘惜しさに泣き、かうした破目に落ちない頃の戀心を思ひ出しては一層の切なさを覺えるのである。追懷はまた屢〻彼等の前に同じ運命に泣いたものに對する聯想を呼び、聯想は愈〻悲痛を痛切ならしめ、今年の心中を、一昨日今日までも、餘所に云ひしが明日よりは、我も噂の數に入り世に謳はれん」(曾根崎心中)悲しさが、自ら聲も惜まず二人を泣かせるのである。

永遠美の希望　義理にからめられた追懷の歎きの間にも心中者を、慰むるものは未來に對する希望である。之に關しては此項の最初に述べた處であつて、彼等は未來に於てはあくまで夫婦たらんことを希ひ、妻を定めぬに

先だつて第一に夫婦たらんことを約束するのである。此未來に於て約束される眞實と共に、心中者が願ふ所は永遠の美である。永遠の美を求むるが爲に現實の名を重んじ美を貴ぶのである。死後にまでも醜い形を殘し名を留めることは彼等の最も好まない處である。だから彼等は死顏の飽くまで美しからんことを願ひ、平和なにこやかな顏を殘したいといつて悉くが氣にするのである。『曾根崎心中』の德兵衞も、「死に姿見苦しいといはれんも口惜し」といひ、『重井筒』のお房德兵衞も、「死に直しは二度ならぬかこち顏は曲もなし、手に手を取りてにつこりと死ね、死なうといふても」といふのである。『萬年草』の久米之介も亦お梅の臨終の顏の美しさを見て、「おお奇麗な奇麗な」といつて、その美しさが永遠ならんことを希ひ、心中ではないが、處刑にあつた『歌念佛』の淸十郎の姿も、「妄執も晴れつつ淸き淸十郎、臨終顏も菩薩の數」と近松によつて讃美されてゐる。『今宮の心中』の二人が帶を解いて縊死しようとすると、女は、「いや帶を解いては見ぐるしからん」といつて、反物を裂いてそれで死なうとするのも、名と美に對する憧れ心の現れでなければならぬ、かうした永遠の美に對する憧れから、『生玉心中』の終に於ても、嘉平次は女の死顏見せじと羽織に押包みもするのである。『天網島』の小春治兵衞も、「跡迄殘る死顏に、泣顏殘すな殘さじと、につと笑顏」をするのである。

責任の着合ひ　臨終に近づくにつれて今一つの美しい現れは、心中者が美に對する憧れを感ずると共に、又互に美しい心を持合つて、破綻に到達した責任を自らに引受けて、相手を慰めようとする義理の姿である。『冥途の飛脚』の忠兵衞が八右衞門に罵倒されのぼせ上つて、他人の金の封印を切つてしまふと、梅川は、「男に憂目かけまいもの、氣を靜めて下さんせ、淺ましい氣にならんした、斯うは誰がした私がした、皆梅川が故なれば、忝いやらいとしいやら」といふのであるが、此心は心中者の相互の胸にはいつも愛着の念と共につきまとうてゐるのである。自ら故に愛するものを殺さないではゐられない因果を泣くと同時に、自分の罪を懺悔し、謝罪の意を表することによつて、自ら責任を輕めようとするのである。『博多小女郎浪枕』の下の卷に於て、小女郎に對

して惣七は、「夫につるる習ひとて、そなたまで縄をかけ、名を流させ憂目を見するは我一心より事起る、此惣七がなかりせば、今の憂い目は見せまいもの、不便やさぞ悲しかろ、長くも添はぬ物故に命の害までなしたよな、宥してたもれ小女郎」といつて罪を謝するのである。『天網島』の治兵衛も亦、平生は可愛い可愛いと聞えると思つた鳥の鳴聲が、此夜は罪のむくいと聞えることを感ずると、「報ひとは誰ゆへぞ、我故つらき死を遂ぐる、ゆるしてくれ」といつて抱き寄せれば、小春はまた「いやわし故」といつて締寄せるのである。『宵庚申』の半兵衛も亦死に臨んで、「死なうとせしも以上五度、恨有る中にもそなたに縁組み、せめての憂を晴らせしに、それさへ添はれぬ様に成り、死ぬる身にまで成下る、由ない者に連添ふて、半兵衛が身の因果、そなたにまでふるまい在所の親仁姉御にも、悲しい事を聞かすと思へば、此胸にやすりをかけ、肝を猛火で炒るやうな」といつて、歎きの中にも責任を感じて堪へ難い思ひをするのである、又『今宮の心中』のおきさ次郎兵衛は、「我故に殺すか、女房故に死なしやんすか」と語り合ひ、それにつれて愛着の念に亂れ泣くのである。

未練と悟り心　さうしてゐる間にも心中者の心にも猶ほ力強く襲つて來るものは未練である執着である。此心の湧き上ると同時に彼等はせめては相手の顔を見ないではゐられないのである。「逢初めてから今日が日迄、鳥の鳴かぬ日はあれど、顔見ぬ日もなかつたに、死ぬる今夜に限つて顔さへ見えぬ雨空」を恨み、小石を拾うて脇差しの鍔を打つて火花を出して、僅に瞬間の火影に顔を見かはすのは『生玉心中』さのおが嘉平次である。「剃刀出し合せ砥に、かからましかば斯くとだに、ま一度顔見て死にたい」といふのは『重井筒』のお房である。『今宮の心中』の次郎兵衛も亦「人界の見をさめ、ま一度顔が見たい」といへば、おきさも、「私も見たい」といつて相引寄せるのである。そしてまた暫くすると、おきさは、「慾深い事ながら、顔を寄せて下さんせ、稲光りの影になりとも顔が見たい」といつて歎き、男もそれにつれて、「見せたい」といふのである。相見ざれば名殘惜しく、相見ればまた愛着の炎が再びもえさかつて來るのである。最後に於ける未練と執着の念が强烈な一面に

於て、諦め心とか、悟り心といつたやうなものが、靜に彼等の魂を包んで來ることも、此刹那の現象であることを近松は認めてゐるのである。『天網島』の小春が男と手を取り合つて、「刄で死ぬるは一と思ひ」であるが、首をくくつて死ぬのは苦痛だらうといつて泣くと、治兵衞は卽ち「首くくるも喉つくも、死ぬるにおろかの有ものか、よしない事に氣を觸れ、最期の念を亂さず共、西へ西へと行く月を、如來と拜み眼を放さず、只西方を忘りやるな」といふ心の中には、悟りの念も諦め心も相當に力強くなつてゐる事は疑ひない。それでも猶子供の事を想ひ出したり追懷の悲みに涙を拭つたりするには、さすがに治兵衞が名僧知識でないことが見えて、却つて面白いものがあると思ふ。或は『丹波與作』の與作が心中の道へと急いで、「もうもうそれもいらぬ事、人間の念慮限りなく、息の通ふ間は六根の業慾にひかれ、思ふ程云ふ程なほつきず、皆罪障の種となる、此念を拂ふを、生死をはなれ涅槃門に入ると云ふ」といふのは大した事ではないとしても、彼が更に續いて、「我とても云ひたい事千萬無量を打捨たり」といふに至つては、未練はあつても諦めはついてゐるのである。『冥途の飛脚』に於て、「聲も涙にわなわなと、それ見さんせ、常に云ひしは此處の事、何故に命が惜しいぞ、二人死ぬれば本望今とても易い事、分別すへて下んせいなふ」といふ梅川にも、「やれ命生きやうと思ふて此大事が成る物か、生きらるるだけ、添はるるだけ高は死ぬると覺悟しや」といふ忠兵衞にも、素より悟り心などは微塵もないかも知れぬ。けれども彼がどうせ生きられぬものと度胸をすへて諦めてゐること丈けは明かである。『曾根崎心中』に、「何時までいふても詮なし、はやはや殺して殺して」と死を急ぐお初にも、諦めは立派についてゐることは疑ふ餘地はないのである。だからこそ落ついて男にその喉をゑぐらせるのである。

魂魄遊離の信仰　また心中者は時ありて、我れと我が身を客觀するほどの、夢現の境にまで進むことが屢〻見られるのである。かかる場合を描き出すべく、近松によつて利用されてゐるのは所謂魂魄の遊離說である。和魂（にぎみたま）は靜に止つてゐても、荒魂（あらみたま）は自在に遊行するといふ信仰である。ぽかりぽかりと二つ飛んだ人魂を見て、他にも

死ぬ人があるのかと云つた『曾根崎心中』のお初の詞に對して、徳兵衛は潸然と涙を流しながら、「二つ連飛ぶ人魂を餘所の上と思ふかや、正しう御身と我魂よ」といふにつれて、お初はまた呆れながら、「なにのふ二人の魂とや、はや我々は死したる身か」と歎くのである。此の魂魄遊離の信仰の最も面白く用ひられたのは『二枚繪草紙』の道行である。お島と市郎右衛門とは各々別に離れて死ぬるのであるが、その際の道行の相手として選ばれ、死に際の道伴れとして借り出されるのは相方の魂である。卽ちお島は市郎の魂と、市郎はお島の魂と、各々魂を相手として、宛がら現身に對ふが如くにして心中をするのである。卽ち男は月に向つても我影のうつらぬのを怪しみ、女もさし向ふ灯火によつて、壁にも窓にも障子にも我が影のうつらぬのを不思議に思ひながら、「誠や人の物語に、死する時節は人玉飛んで共身の影の無きと聞く」ことを憶ひ出してゐる中に、互の形はそれぞれ茫然と現れて、「夢か現か空蟬の、もぬけの玉とも知らばこそ、こは何として何時の間に、一所に死んで嬉しやと、縺れ取つきすがり合ひ、誠の形影の人、歎けば歎き泣けば泣き、戀にせぐりの玉の緒の己が思にたぐられて、一里の道は隔たれど鏡にうつす如く」なるのである。やがて、「物をもいはず面影の顔をしほしほ見合せて、わつと消入泣居たる」二人は、「やあ後れるな、後れはせぬ、合點か、合點じや、南無阿彌陀佛を忘れまい、南無阿彌陀佛と喉笛に、がばとつき立て兩手をかけて、くるりとゑぐれば兩方共面影消えて無」くなるのである。

心中と自然情景の描寫　かうして心中者の未練や愛惜や追憶や、諦めや希望に伴うた色々な感情の交錯の中に、いつか名殘のつきぬ夜が明けかけるのである。心中の臨終に方つてやるせない愛惜の情をやるに最も適切な夜が盡きるといふことは、一面に於て心中者の命の灯が一刻一刻と消えてゆくことである。彼の有名な『曾根崎心中』の道行の名文句である、「此世の名殘夜も名殘、死に行く身を譬ふれば、あだしが原の道の霜一足づつに消えてゆく、夢の夢こそ哀れなれ、あれ數ふれば曉の七つの時が六つ鳴りて殘る一つが今生の鐘の響きの聞納め、寂滅爲樂と響くなり鐘ばかりかは草も木も空も名殘と見上ぐれば雲心なき水の面、北斗は冴えて影映る、星の妹脊の

天の川、梅田の橋を鵲の橋と契りて何時までも、我とそなたは夫婦星、必ず添ふとすがり寄り、二人が中に降る涙、河の水嵩もまさるべし」の一節の如きは、かかる場合に於ける情景を描き出して餘す所なきものであらう、そして又近松が、かうした盡きぬ名殘の心持なり情趣を道行によつて現はさうとしたことは、極めて自然でもあり當を得たことであつて、そこに纒綿たる餘情の搖曳たるものが見られ、人形の表現する身振をして非常に效果あらしめたことであらうと思ふ。また『天網島』の道行を見ても、「短かき物は我々が、此世の住居秋の日よ、十九と二十八年の、今日の今宵を限りにて、二人命の捨所、爺と婆との末迄も、まめで添はんと契りしに、丸三年も名染まいで、此災難に大江橋、あれみや浪花小橋から、舟入橋の濱傳ひ、是迄來れば來る程は冥途の道が近付くと歎けば女もすがり寄り、もう此道が冥途かと見交す顔も見えぬ程落つる涙に堀川の橋も水にや浸るらん」とか、「山の端白くほのぼのと、あれ寺々の鐘の聲、こうこうかうして何時までか、とてもながらへ果てぬ身を最期急がん此方へと、手に百八の玉の緒を涙の玉に繰ませて南無網島の大長寺」などの詞章につれて、ゆるりゆるり人形の動く身振を思ひ見る時に、進まぬ足のたどりも自ら見られるやうである。かくて愈々最後の瞬間に到着すると、或は既に「明けゆく鳥の聲」と云ひ、或は、「後ろに響く大長寺の鐘の聲」といひ、或は、「人の最後を急ぐなる八聲の鳥も告渡れば、さあさあ夜明に間がない」と云ひ、或は、「月は傾く東は白む」といつて相手を促し、又は、「月は白みてあか月の、あれ明星もさし昇る」とか、「あれあれ夜明も近づくか、ちらちら人の通ひも有る」とか、「あれあれ明星様も高々と明方に程はない」とかいつて、必ず曉と共に最期の一刻に對する相手の用意を迫るのである。そして大抵の場合に於て共に相刺さないとすれば、男が先づ女を殺して後、やがて男が死ぬるのであるが、先づ刄を向けるに方つての一言は南無阿彌陀佛とか南無妙法蓮華經とか、南無觀世音菩薩とかおんあぼきやなどであつて、それぞれその宗旨宗旨によつて詞がかへられ單調が破られてゐるのである。

心中の方法と描寫　近松が心中に用ひた死の方法は、大方事實によつたものであらうが、短刀剃刀を用ひたも

のと、縊死を遂げたものと、井戸に落込んだものとあり、大抵は男が女を殺してから自殺するのが多く、縊死の中にも、兩方共に縊死したのもあれば、男が女を殺して後に縊死したのもあり、それぞれ變つた趣向を用ひて、近松は異つた死の趣きを描かうとしてゐるのである。就中描寫とか方法とかからいつて、代表的のものといへば、前にあげた『二枚繪草紙』『曾根崎心中』『卯月の紅葉』『今宮の心中』及び『天網島』などであらう。それにしても素より近松は、心中者の狀況を側で見たこともなければ、それを見たものの話を聞いた筈もないのである。それでゐて彼の心中劇が、吾々の想像に訴へる力が如何に强くして、其描寫が如何に要を得たものであるかは、先づ彼の最初の心中劇『曾根崎心中』の殺し場によつて見る事が出來る。

「いつまでいふて詮なし、はや〳〵殺して殺してと最期を急げば心得たりと、脇差するりと拔放し、サア只今ぞ南無阿彌陀〳〵と、いへども流石此年月いとし可愛としめて寢し、肌に刄が當てられうかと、眼も眩み手もふるひ、弱る心を引直し、取直してもなほ慄ひ突くとはすれど切先は、彼方へ外れ此方へそれ、二三度閃く劍の刄、あつとばかりに喉笛に、ぐつと通るか南無阿彌陀、〳〵南無阿彌陀佛と、くり通しくり通す腕先も、弱るを見れば兩手をのべ、斷末魔の四苦八苦、あはれといふも餘りあり、我とても後れうか息は一度に引とらんと剃刀とつて咽喉につきたて、柄も折れよ刄も碎けとゑぐり、くりくり目もくるめき、苦む息も曉の知死期につれて絕え果てたり」

或は餘りに誇張に過ぎるといふものがあるかも知れない。ところがこれが歌舞伎劇でなくて、人形劇であることを思ふ時に、其仕草が如何にも相應しく、飽くまで人形向に出來てゐる上に、興奮してゐる心中者の動作が眞に迫つてゐることが感ぜられるのである。『卯月の紅葉』の死に方は一層悲慘であつて、先づ男が女を切つて死に切れぬ中、男が剃刀で自殺を計つて又死に切れず、皮肉が切れた丈けである。卽ち、「剃刀を捨てそばに拔きおく脇差の鞘をもつて引上げる、鍔は重し手は弱る、はづんではぬる勢に脇差ぬけて樋の口の井出の水草の漲つてざんぶとこそは沈んだれ、ゑゑ仕なしたりこは如何にと這ひ落つる堤の露、こぼれし血に足すべり、池へどう

ど落ちたりけり、池は深くて泥深し、底の勝差尋ねかね浮きぬ沈みぬ漂ひしが、今を最期の眼にも夫を思ふお龜が心引揚げんと思ひけん、這ふ這ふ岸に寄ると見えしが、くらむ眼に氣も亂れ、同じくどうど落ち互に助け引上げんと、抱き上ぐればどうど臥し、搔き上ぐればかつぱと伏し心ばかりを力にて、なう與兵衛様與兵衛様お龜お龜と呼びかはす、絶え絶え切るる息の下、此世からなる地獄」が現出されるのである。一見非常に酷たらしく思はれながら、人形なれば、それほどの實感を引起すことなき此等の場面が、時代物とちがつて、人形の見せ場の少い世話物に於ける腕の振ひ場として、人形遣によつてどんなにか重んぜられたことであらう。之に反してこれまでの死に方と變つてゐるのは『今宮の心中』であらう。二人は二丈の絹布をとつて、「首の結目生々世々解けぬ契の堅結び」として、念佛を唱へながら松の樹にぶらさがつて足をふみ外し、「落つる袂を引寄せて抱きついても苦みの寄りては離れ離れては足を、縮め手を伸し虚空をつかむ臨終の、互の目には見えながら物はいはれず岩代の、松に懸れる下り藤、嵐に悩む如くにて次第次第に弱り果て」るのである。けれども、此處には多少の糸操が應用されてゐるに過ぎぬことを思ふ時に、死に方が變つてゐる割合に、人形の活躍する上の興味は甚だ少いことが分るであらう。是に於てか近松がその後の心中に於ては『生玉心中』に於ても、『天網島』に於ても、或は事實に緣を求めたとしても、一方を刃物で殺し、一方を縊死せしめることによつて、變化をつくつたり、人形の活動の餘地を考へたりしてゐることが肯かれるやうである。

何れにしても心中物の殺し場は、到底歌舞伎劇に見られない悲慘な描き方であるが、人形そのものが人間の俳優でないといふ事が、見物の頭に初めからはつきりとはひつてゐるので、描寫があれほど殘酷であつても、見物にはそれほどの感じを與へないのである。近松は此點を十分に理解して筆を執り、それによつて歌舞伎劇との明晰なる差別をつくり出さうとした。云ひかへれば、之によつて人形にそれ相當の活動をなさしめ、偶人劇としての興味と色彩を生み出し、人形獨特の藝術を創り出さうとしたことが充分に肯かれるのである。

近松悲劇の明るさ

明るい快感　近松の淨瑠璃は、それが心中劇であると、その他の悲劇であるとをとはず、有ゆる義理や規範の世界を脱して、自由と平和とを求めんとする魂の悲劇であり、眞實と美しさとの世界を創造して、之を巧に人形劇として描き出したのが、彼の世話物であることは旣に述べた。ところが面白いことには、近松の世話物にしても、時代物にしても之に接するものをして、必ず一樣に感ぜしめることが一つある。それは彼の淨瑠璃が如何なる悲劇に終るにしても、其全曲を通じて一種の明るさが流れてゐて、從つて作品其物が陰慘悲痛な壓力を感じさせるといふよりも、悲みの中にも、何となく柔かい、春雨に濡れた樣な快感を感じさせるといふことである。これは抑ゝ何故であらうか。私は之について少くも次の諸點を數へることが出來ると思ふ。

美を描いた詩　第一は彼の淨瑠璃が美を描いた詩であることである。蓋し西鶴は現實の姿を直觀して其儘描き出さうとしたのであつたが、近松は決して現實の事實を其儘で傳へようとはしなかつた。勿論當時旣に時事とかニュースとかを、其儘劇化することを禁じられてゐたことや、作品を面白くするといふ意圖といふものも見のがすことは出來ぬが、如何なる現實の事實でも、有りの儘に描寫するなどは寧ろ彼の好まない處であつた。如何なる事件であらうと、彼は先づ材料として一旦自分のルツボに入れて、自由にして豐富な想像力を加へて、全く新しいものとして詩化し美化し創造したのである。そして憎むべく笑ふべきものにも慈悲を加へて導びき、憐むべく痛ましいものには情けをかけて慰め、現實のなまなましい姿のままではなく、美しく可愛らしく憐れな氣の毒

なものとして、吾々の前に提供したのである。彼の不倫物といはれる『大經師昔暦』や『重帷子』や『堀川波鼓』などの構想を見ると、彼が如何に素材を想像化し美化し詩化することに努力を費したかが明かに分るのである。『昔暦』のおさんが茂兵衛と不義をしたのも、夫の不行跡をたしなめんとする心から出た本當の誤りとして、茂兵衛と共棲しながらも、夫に對して強い愛を感ずるとか、『重帷子』のおさゐが、權三に對して愛を感じながら、とんだ濡衣から遂に邪道に陷り、而も夫に對しても懷しさの義理を立てて死ぬとか、『波鼓』のお種が前世の業の惡縁から、夢見たやうな心で不義を犯しながら、夫の歸國を心から待ち焦れてゐるといふやうな構想をとり、それらの女性が、普通の女性としては解しがたい人物に描かれてゐるといふのも、要するに作者が人生觀道義觀に手傳はれながら詩を書いてゐるからである。彼は徹頭徹尾現實の姿を美化し詩化し淨瑠璃化してゐるのである。そしてその詩の生み出す力が餘りに強大であるが爲に、讀者は彼の悲劇に接しながらも美しさ柔かさ明るさに打たれて先づ恍惚としてしまふのである。事實の痛ましさ悲しさ醜さに驚かされる前に、其處に湧き出づる美の力に先づ醉はされて陶然としてしまふのである。

語り物の爲　第二は近松が殊に其作品を歌ひ易く語り易からしめんことに非常に注意したことである。元來淨瑠璃その物は、西鶴などの小説と違つて、只事件を巧に描寫すれば、それで事は足りるといふ風のものではないのである。太夫が之を朗讀し吟唱して一種の音樂として表現せねばならぬ聲樂歌詞であるから、それが語り易いか語り惡いかといふことは、淨瑠璃の演出の上には甚だ重要な問題なのである。之については近松が『難波土産』に於て、明かに述べてゐる所であつて、それが爲には、文章の意味が少しは分り惡くなつても、強ひて「てには」を省略することがあつても、太夫が之を語るに都合よく作るといふことに近松は非常に注意したのである。かくして出來る丈け省略的筆法を用ひて、氣持のよい抒情的な音樂的な表現をねらつたが爲に、どうしても人物の性格や事件を徹底的に描寫するといふ事が不充分になり勝ちで、自然と迫力が弱いといふ感が全體に漲り、又他面

に於て、流暢な詞章が生み出す諧調によつて、知らず識らず悲痛さが和げられて、自ら春雨のやうな明るさが現はれる傾向をもつのである。つまり彼の淨瑠璃が飽くまで描寫本位といふよりも朗讀本位聲樂本位に立つて書かれ、長い對話でも、それを幾つにも切つて、對話として又地合として歌ふやうにして表現されるが爲に、悲みの間にも快よい明るい感じを起させられる傾が多いのである。

修辭的技巧　第三は修辭的技巧が多分に加へられたことである。元來近松は其作品を描くに方つて、大體には七五調を用ひ、而も語り易からしむる爲には必ずしも之を固守することなく、長短自在の句法を用ひたのであつた。けれども西鶴の散文と異つて、緣語だとか、懸詞だとか、枕詞とかを盛に用ひ、非常に修辭的技巧の點で苦心したのである。それと同時に、彼は後代の淨瑠璃に見られるよりも、遙に多量の地の文卽ち情景の說明乃至敍述の文を用ひたのである。卽ち歌舞伎脚本に於けるが如く、對話のみを用ひないで、人物の詞と詞とをつないだり、又は人物の心の中を明かにする爲に、對話以外に說明敍述の文を甚だ多く應用して、淨瑠璃の特色を發揮したのである。此點に於て彼の淨瑠璃は、歌舞伎脚本に甚だ近い後代の淨瑠璃とは、著しく趣を異にしてゐるのである。そしてそれがまた彼の淨瑠璃を一層朗讀的語り物たらしめ、從つて全體的に弱い感じ、明るい感じを起させる所以でもあるのである。

說明的詞句　第四は劇的展開を弱からしめるやうな說明的詞句が餘りに屢々用ひられてゐることである。これは近松の技巧上の一種の缺點とも見るべきものであつて、例へば『曾根崎心中』などを見ても、「正直の心の底の涼しさは三日を過さず大阪へ申し譯はして見せう」などいつて、これだから二人は死ぬのだ死ぬのだといふやうな死の暗示が、曲の初めから、既に幾度も幾度も作者によつて繰返されてゐるのである。だから讀者はもう此等の人物は、今に死ぬだらう死ぬだらうと、結果を豫想して、見たり讀んだりするのである。最後まで作中の人物がどうなるのか分らぬといふ風に、見物や讀者を引つけて行くといふことがないが爲に、劇としての最も大切

な緊張味を缺くことが夥しいのである。それが自然に劇としての弱い感じを、全曲の上に漲らせ勝ちであるのは是非もないことである。これは或は低級な見物を對象としたが爲にとつた、作者の一個の手段であつたかも知らぬが、西鶴の小說などにも此弊は隨所に現はれ、時々作者が傍から批評的な文句をつけ加へてゐる處から見ると、或は陷り易い弊に近松も陷つたのであるかも知れないと思ふ。

劇的緊張の破壞　第五は悲劇の中へも滑稽味を加へようとした作者の態度も、その原因の一に數ふべきである。勿論これは第三の一種とも見れば見得るものであるが、主として作者の創作態度から來るもので、例へば『冥途の飛脚』や『生玉心中』に用ひられた女中だとか、『天網島』に用ひられた小僧の三五郎だとかいふやうな、滑稽的人物を始めとして、悲劇の展開とは直接關係ないやうな、色々な挿話的の小事件が可成に澤山に取入れられてゐることである。成程之が大衆の興味をそそり、淨瑠璃の特徴を出す上に於ては非常に結構なことであつても、それが不純な分子ともなつて、作の力を殺ぎ悲劇的緊張を弱めることは、少くないのである。殊に心中せんとする人物が、今死なんとするに方つても、猶ほ性的な詞句を交へたりして、大衆を笑はせようとしたりしてゐることは、作品に明るみを加へることはあつても、又一面には頗る作品の力を弱めるものであると思ふ。けれども之は作者が最初から淨瑠璃を以て狂言綺語であり、大衆の娛樂たらんことをねらつたが爲でなければならぬ。

人物の無自覺　第六は作中の人物が如何にも理性を缺いて、無自覺であつたといふことである。元來此時代の人々は未だ自己の尊さといふことを知らず、自分といふものの價値をさとらず、只社會のみを最も強いものと見て、その前に盲目的に頭を垂れ、徒らにその犧牲に爲ることを甘んじてゐた。だから一つの躓づきがあると、すぐと腰が立たなくなつた。惡戰苦鬪しても生きようとしなかつた。生きて自己を全うする力のない、意志の弱い、智力の乏しい小さい人物ばかりであつた。そして小さな面目のみを考へ、つまらない意地をはつて直ちに死ぬことのみを考へた。何事をするにも靜に理性を働かして、徐ろに前後策を講ずるといふことがなかつた。『曾根崎

心中』の德兵衞の如きは、一週間の後にはなくてならぬ命代りの金を、友達がこまつてゐるといつたからといつて、それの眞僞も判斷するでもなくて、徒らに男らしさうに、それを貸してやつたりした。そして詐欺に引かかつたり侮辱されたりすると、すぐに命をすてねばならぬと思つた。決して爭へる丈け爭つて、惡友を攻め立てて金の取返しに奮闘して見るといふことはなかつた。まるで最初から生きる意志がないものの如くにさへ思はれる。『冥途の飛脚』の忠兵衞にしても、下らぬ名譽を考へて、すぐに上せあがつて、夢中になつて他人へ返すべき金の封印を切つたりした。彼等は如何にも理性的に缺陷の多い人間である。又『萬年草』のお梅久米之介にしても、『生玉心中』のおさが嘉平次にしても、今一歩といふ處で死なずともよささうに思はれるのである。而も彼等は飽くまで戰つて、血みどろになつて已むのでなくて、さつさと諦めてしまふのである。近松はかうした意氣地なしの人物を、その儘自分の鑄型に取入れて再現したのである。時代の空氣を餘りに多く、その儘作中に取入れたのである。そして近松彼自らがまた自覺なき時代の子であつたのである。だから彼の描いてゐる人物の多くは、魂の自由を求め靈の極樂に憧れながら、なほ現實の夫婦生活に人生の最大の目的をおいたりしてゐるのである。夫婦の生活が實現出來ない位なら、生きてゐる甲斐はないとして、喜んで死なうとするのである。夫婦の生活と魂の自由との間には、まだまだ非常な距離があり間隙があるなどいふことは、夢にも思ふほどの頭はないのである。魂の解放を求める位のものが、夫婦生活以上の生活が人間にはあることなどは思ひもしなかつたのである。彼等の求むる魂の解放、靈の自由といふのは、それが只情感の方向にのみ限られたものであつた。本能の滿足を遠ざかること餘りに大なるものではなかつた。理性的に自己の解放を求め、自我の覺醒を求めたのでなかつた彼等の魂は、環境の力に壓迫されてぐにやぐにやとなつた。人物に意志の力といふものがないから、歪曲を通じて弱さが漲るのは已むを得ないことである。理性に乏しく因習に捕はれて、義理の前に頭を下げること丈けを知つて、新生命の創造などいふことの分らない人物の生活を描いたものに、悲壯な力といふやうなものが見られぬの

は自然の理であらう。

敵役の薄弱　第七は淨瑠璃の結構上、敵役が最後には必ず敗れ、悲劇の原因が外的であることとである。近松の世話物を通じて、凡ての悲劇の根源が主人公の意志とか性格から起るのでなくして、境遇とか事情とか、外的のものが悲劇の主因をなしてゐるが爲に、一命をかけて戰ふといふやうな悲壯美とか力とかを見ることが出來ないのである。その上此等の悲劇の主なる原因の一つである敵役といふものが、殆んど凡ての場合に於て、徹底的の惡人でもなく、全く上すべりのした一時的の惡漢で、時々滑稽味さへをもつた、近松の所謂其本性は善なる小惡漢であるから、彼等の多くは皆終りには尻尾を出すのである。それが時代人の要求でもあり、かくして近松の云ふが如く狂言綺語は善惡自ら人の鏡となるのでもあらうが、如何にも淨瑠璃全體の上に弱々しさを感じさせるのである。つまり近松の敵役として用ひられたものは、『曾根崎心中』の九平次の如く、直ぐに尻を割られるとか、『天網島』の太兵衛のやうに世間から馬鹿扱ひにされるとか、『二枚繪草紙』の善次郎の如く、直ちに改心するとか、『重帷子』の伴之丞の如く一番先に首を討たれるとか、『歌念佛』の勘十郎の如く最後には敗亡に導かれるとかして、勸善懲惡主義の立場から、大衆教化の爲に極めて巧に利用された一種の色彩にしか過ぎぬ傾が多分にあるのである。云ひかへれば西鶴の小說に於けるが如く、人生の姿として描寫されたのでなくして、結構上彩色上に利用された、抽象的の概念乃至作者の理想に着物を着せた人形にも近い傾があるので、大衆を喜ばし之を教訓するに役立ちはしても、藝術的効果を弱からしめること甚だ少くないのである。

作者の妥協的氣質　第八は近松の氣質が妥協的にして、境遇が平安であつたことである。近松は大體からいふと一生の間非常に平安な生活を送つてゐる。割合に順境にのみ立つてゐた人で、作家生活に於ても惠まれた人であつたやうに思はれる。彼の雅號の一つに平安堂といふのがあるが、それは彼が平安の京卽ち京都の人であることから來てゐるのかも知らぬが、正に彼の境遇そのものを暗示してゐるが如くにも思はれるのである。かうした

平安な生活を續け、順境に立つてゐた彼は、其氣質がまた頗るそれに釣合つてゐた人のやうである。時代の先端に立つて思想的の先驅者となるとか、過激だとか極端だとかいふやうなことは、彼の生活にも思想にも求められなかつたやうである。從つて如何なる人をも憎むといふやうなことなく、所謂惡人であつても、本性は善なるものとして、近松は之に對して等しく慈悲を垂れるといふ風であつた。大體に於て近松が平和論者であり妥協主義者であり、お人よしであり、物の分つた人であつたらしいことなどは、その作品を通じても其他の彼の言を通じても想像出來るやうである。それがまた彼の作全體を通じて見られる一つの缺點でもあると同時に、又彼の作物の上に和か味を與へ明るさを添へ、强さに於て力に於て物足らなさを感ぜしむる所以でなければならぬ。

宗教的理想　第九は近松の宗教的理想と博愛慈悲の精神によると思ふ。此點については旣に述べたが如く、彼は本能の是認者でありながら、決して徹底的な現實主義者でなく、むしろ義理の名に總括すべき樣々の社會規範の前に盲目的に犧牲となることを以て、人生の避くべからざる大道と心得てゐるのであるから、從つて社會や道德に反抗しても現實に生きんとする執着を多分にもつた人物に興味を感ずるでもなければ、さうした人物の存在すらも肯定しないのである。現實に生きんとする戀愛の執着者を讃美するよりも、現實に死んで理想の國、未來の世界に生きんとする人物を謳歌したのである。如夢幻泡影の如き穢土に執着することなく、潔ぎよく未來淨土に突貫すべき諦めの生活に共鳴したのである。といふよりも、むしろ思ふにまかせぬ現實を脫離して、始めて眞の世界があり眞實なる樂園があるとなし、この佛教的信仰に立つて、輝かしい希望をもつて、喜んで樂園に進むべく生活の破產者を導いてゐるのである。だから一瞬の後には心中するといふ『天網島』の小春治兵衞の如きでも、「跡まで殘る死顏に、泣顏殘すな殘さじと、につと笑顏」をつくつて理想の國、希望の國へ出かけてゆくのである。近松はかうして現實の世に亡びてゆく凡ての人々を、佛教的理想を以て救ひ、大きな愛と慈悲の精神を以て慰めてゐるのであつて、そこに一層美にして善なる世界に到達するといふ希望が含まれてゐるが爲に、同じ

悲劇であつても、何となく明るさや柔か味が加へられて來るのである。

抽象的人物　第十は描かれた人物が抽象的類型的であることである。近松の人物に於て、はた藝術に於て、最も物足らなく感ぜられるのは此點であつて、殊に時代物の有ゆる人物の如きは、名がつけてあるといつても、その人物に相當するほどの性格が現はされてゐるでもなければ、それに相當する時代の空氣さへ餘りに描き出されてはゐないのである。只近松の抽象的概念をなす義理とか人情とかに、人物の名をかり來つて、着物を着せ、元祿時代の情調を幾分か浸み込ませただけである。世話物にもまた其の傾きの少からぬものがあつて、從つて人物が多くは類型に終始してゐる。例へば『天網島』の孫右衞門も、『冥途の飛脚』の孫右衞門も、『曾根崎心中』の久右衞門も、『宵庚申』の平右衞門も、皆殆んど同一人であり、『曾根崎心中』の德兵衞も、『重井筒』の德兵衞も、『冥途の飛脚』の忠兵衞も、『天網島』の治兵衞も、皆殆んど似たやうな遊蕩兒であるのである。或は老人といへば皆老人近松であり、若い蕩兒といへば皆青年時代の近松であり、女房といへば皆近松の女房どもではないかとさへ疑はれるのである。その他世話物の多くに出て來る敵役といひ、下女といひ、小僧といひ、皆同じやうな人間が同じやうに使用されてゐるのであつて、その外形的の活躍の仕方はちがつてゐても、內面的生活には何の差別も見られないのである。だから悲劇に達する迄の心的經過は可成り骨を折つて描かれてゐながら、觀客の受ける感銘は頗る弱いものである。要するに人物の大概が餘りに類型的で抽象的であつて、內的の深みをもつて、觀客の心に迫るものが少いのである。かうして人物の內面的描寫の足りないといふこと、個性的性格的特異性の少いといふこと、これが單に劇として戯曲として見た時の、近松の藝術の最も大きな弱點をなすものであると同時に、又それが淨瑠璃の力をも弱からしめ、從つて悲劇でありながら明るさを感ぜしむるものであると思ふ。

第四篇

操淨瑠璃の起源

淨瑠璃姫物語　足利時代の中期、謠曲が完成されて間もない頃に、『淨瑠璃姫物語』といふものに曲節をつけ、之を淨瑠璃といつて、拍子をとつて朗讀することが行はれ出し、それが德川時代の始頃には可成に廣く流行したのであつた。此『淨瑠璃姫物語』といふのは、義經が東下りの際、三河國の矢矧の長者の家に宿り、長者の娘である淨瑠璃姫と一夜を契つた後、駿河の吹上の濱にて病氣にかかつたが、姫の看護を受けて全快し、奥州に下つたといふまでの事を、藥師の十二神にかたどつて十二段の物語にしたもので、『十二段草子』ともいはれてゐる。そして淨瑠璃といふ語は姫の名から出てゐるといふが、此語が文獻に於て最も古く見えてゐるのは、連歌に名あつた足利時代の僧宗長の『宗長日記』で、その享祿四年の處に、

「八月十五夜九月十三夜は都鄙いづくも月にめてあそび……めさめ起きて今夜を名月にやと思ひ出て……一兩輩人をつかはし小座頭あるに淨瑠璃うたはせ興じて一盃に及ぶ……」

とある所から見ると、享祿四年の次年天文元年の生れなる織田信長以前に、既に淨瑠璃が行はれてゐたことが明かである。從つて此『淨瑠璃姫物語』を以て、信長の侍女小野お通の作だとする說は誤りであつて、之は柳亭種彥が『足薪翁之記』及び『還魂紙料』にも旣に說いてゐる所である。處が高野博士は萬治元年著喜多十太夫の能樂の書『猿轡』に記す所の、

「先じやうるりの義は文安年中に宇田勾當と云座頭侍り……平家の十二の卷に準じ、又は藥師の十二神に評して、やすだ

物語といふことを十二段にして語りき。淨るり國上の藥師たるゆへ、瑠璃光如來と號し奉れば、則かたどりてじやうるりと名づけたり、根本平家より出でて、しかもふしの品多く共法有りとなん」

から推して、「余は此『やすだ物語』が世好に投じたので、更に世の好に合する樣に新作して、從來の節で語つたのが『淨瑠璃姫物語』卽ち『十二段草子』であらうと思ふ」といひ、所謂『十二段草子』の著作時代を足利義政の頃らしく、小野お通の作でないこと丈けは明かだが、本當の作者は明かでないといつてをられるのである。大槻如電氏はまた『俗曲の由來』に於て、此『十二段草子』の作者はお通でなくて、お通は三味線に合せて語ることが出來るやうに改作したのであらうと云つてゐる。

淨瑠璃節發達の經路　ところで此淨瑠璃節は如何なる經路をとつて生れたものであらうか、或は平曲から出たといひ、或は謠曲をまねたといひ、又は說經から出たといひ、色々の說があるが、果して如何なる事情にあるのであらうか。元來平曲が聲明殊に天臺の六道講式から出たものであることは、今日でも一たび平曲を聞いて見るとすぐに肯けるやうである。私は昭和八年三月二十七日（西紀一九三三年）『平家音樂史』の著者である館山漸之進氏の令息にして、東京音樂學校を卒業し、今日前橋高女校にて敎鞭をとつてゐられる館山甲午氏について親しく平曲の朗唱を聞いて見た。そしてその語り方が如何にも講式風であることをつくづく考へさせられたと同時に、これが果して淨瑠璃の先祖であらうかと思つた。成るほど初期の淨瑠璃は今日の義太夫節とは其語り方も、其曲節も非常にちがつたものであつたらう。初期の淨瑠璃が今日の義太夫節の如く、曲節の多いものであつただらうとは思はれない。いや平曲の如く相當に曲節のある所には曲節があつたであらう。時には平曲よりも一層曲節の多いこともあつたらうと思はれるが、其最初から淨瑠璃節は平曲よりももつと柔かい、もつと通俗的な感じのするものではなかつたらうかといふ事が、其詞章殊に『十二段草子』の詞章の上から考へられるのである。それから延年の能は平曲についで起り、此等や曲舞などを總合して、謠曲が生れたものであり、淨瑠璃が謠曲、延

年舞曲、幸若舞曲等に其劇的發達上負ふ所の多いのは明かであるが、其語り方を直ちに謠曲から取つたものであつたらうか。それにも少からぬ疑問を起さざるを得ないやうである。播磨掾や加賀掾等のいふ所を見ても、よし淨瑠璃がその語り方を謠曲から取つたにした處で、只音樂的形式卽ち曲節の一部を模倣したといふ丈けで、曲節の大部分を謠曲式にしたといふことではなかつたやうである。幸若舞曲にしても、聲明の系統をとつたものではあるが、それが淨瑠璃の曲節を直ちに生み出したとは思はれない。今日の幸若の曲節を聞いても、あまりに硬過ぎるやうである。淨瑠璃が幸若に負うたのは、主として初期の歌詞の點にあつたやうである。勿論淨瑠璃が多少の聲明的な味をもつてゐるとしても、それは平曲とか謠曲とか、幸若舞曲といふやうな、形式に重きを置き拍子に重きをおく所の、從つて硬い曲節をとる所の傾向のものから發達したのであるといふよりも、拍子や節廻しは、もつと碎けた、もつと軟い傾向をとり、もつと常識的で、曲節卽ち音樂的形式の方は從にして、筋や內容を傳へる所の傾向に屬するものから、生み出されたのではなからうかと私は思ふ。此意味から見て、同じ聲明の系統に屬するものではあるが、祭文とか說經殊に一層說經の分子を多分に取つて發達し、之に琵琶法師が曲節をつけたといふことから自然に平曲味が加へられ、又謠曲の味が取入れられるといふやうにして發達したのが、初期の淨瑠璃の語り方ではなかつたらうかと思ふのである。

說經から生れたか　何故に說經が本來の淨瑠璃節の生みの親であつたらしいと私がいふのであらうか。享保の末に死んだ天野信景の著である『鹽尻』には、淨瑠璃節が說經の歌謠的傾向を帶びた所謂歌說經から生れたものであるとして、

「諸の講式より和讚は起りて、後世極樂院（空也寺）の鉢叩が和讚變じて說經といふ謠ひ物に落ち（丹後金やき地藏、善光寺苅萱堂の故事本緣など俗傳を語る）それより淨瑠璃となり……」

といつてゐる。此說はその儘直に受入れることが出來るかは、多少の疑問があるやうである。少くとも色々の曲

折を附加へて見ねばならぬやうである。けれども講式は和讃の生みの親であつて、講式に比べると和讃は歌詞に於ても曲節に於ても非常に軟かに碎けてをり、それ丈けまた頗る通俗的になつてをり、又その目的で出來たものである。此和讃は淨土敎の念佛和讃が廣まるに至つて、益々通俗的となり民衆的となつたのであつて、其如何に墮落したものとなつたかは、『元亨釋書』に說く所によつても大體に想像することが出來るやうである。處で此和讃とは別に、平家が滅亡する頃に、天臺宗の信西入道の子澄憲によつて始められたものに說經といふものがあつた。面白可笑しく佛教の敎義や因果の理法や名僧や修行者の苦行、往生の有樣などを說いてきかせたものであつた。けれども此說經も『今昔物語』のいふが如く、「物可笑シク云テ人ヲ咲(わら)ハスル說經敎化」を目的としたものであつたので、常に民衆から飽かれたくなくて、樣々の工夫をこらしてゐる中、次第に墮落し民衆化して、歌謠的傾向をとるに至つたのである。かうしてゐる間に、いつか和讃と說經とは相近づき、說經の中に和讃化したものが現はれた。これが念佛宗宣傳の手段として廣く應用され、四方流浪の民であり人形を舞はすことを業としてゐた傀儡子が之に利用され、社寺の緣起だとか佛敎の功德靈驗を語ることが、彼等の人形を舞はすことによつて一層効果をあげてゐたのである。所謂『淨瑠璃姫物語』も、いつか彼等の口に語り出されて人氣を呼び、これを語る節を淨瑠璃節と呼んだものであらう。さうしてゐる中に、此曲節に興味を感じた小野のお通は、此が歌詞を改作し、訂正を加へて、そこに說經の一種として、民衆の好みであつた淨瑠璃節が、いよいよ其基礎を確立するに至つたのではなからうか。私は淨瑠璃の起源をかういふ風に見てゐるのである。

初期の伴奏樂器　此淨瑠璃節も平曲や宴曲などと同じやうに、最初はこれといふ伴奏樂器をもつてをらず、扇で拍子をとつて語つてゐたものであることは、『江戸砂子』の「その頃は三弦に合することもなく、右の爪さきにて、扇の骨をかきならし、拍子をとつたりとぞ」とか、『鸚鵡が杣』の序文の「扇を開き左手にもち、右の手の爪さきにて、骨と地紙とを掻き鳴らし、色々の拍子をとつた」とか、奥淨瑠璃又は仙臺淨瑠璃と呼ばれて、奥

州地方に今も殘つてゐる古淨瑠璃の語り方について詠んだ俳諧、

奧淨瑠璃緒絶えの橋や古扇　調和（寛文年間「俳枕」）

みちのくの三弦きけば扇かな　鋤立（元祿三嵐雪選「其袋」）

などによつても、想像出來るやうである。けれども淨瑠璃が琵琶法師の弄ぶ所となると、琵琶は自然伴奏の樂器として用ひられたもののやうで、その風が元祿の頃、まだ奧淨瑠璃に殘つてゐたことは、芭蕉の『奧の細道』の元祿二年五月九日鹽釜旅宿の記事中に、

「その夜盲目法師琵琶をならして、奧淨瑠璃といふものを語る、平家にもあらず舞にもあらず、ひなびたる調子うちあげて、枕近うかしましければ、さすが邊土の遺風忘れざるものから殊勝に覺えらる」

とあることによつて明かである。ところが此淨瑠璃節も、詞章が如何程進歩しても、扇拍子で語るとか、平家琵琶を伴奏器としてゐたのでは、大した進歩を見ることはなかつたであらうが、三味線といふ花やかな音の出る伴奏器を得ることとなつて、素晴しい進歩の第一脚を踏み出すこととなつたのである。

伴奏器三味線の渡來　我國に箏や琵琶が輸入されたのは、今日から千二三百年前の事であるとされてゐるが、三味線が輸入されたのは確に何時頃のことであらうか。これが支那を經て琉球に傳はり、琉球から泉州堺に傳へられたことは一般に信ぜられてゐるが、その時代については、『糸竹初心集』（寛文二年著）には文祿年間といひ、『糸竹大全』（元祿十二年著）には永祿年間といひ、從來二說が行はれてゐるが、既に天文永祿年間の記述である『室町殿日記』に、「遊女二人を中に置いて何心なく、三味線を彈きて遊びける」の記事があること丈けでも、これが文祿以前の著述である丈けに、永祿渡來說を正確としなければならないと思ふ。尙文祿五年著『義殘後覺』に「三味線太鼓にて踊をなす」の語のあることは、三味線渡來後、漸くそれが流行して來たことを示すに足ると同時に、渡來して間もなく一般に流行するといふよりも、永祿年間に渡來して三十年許りを經て、文祿に至つて

漸く流行を見たことを裏書するものと見てよからう。

かくして今から四百年前の永祿年間に渡來した三味線は、田邊尙雄氏の研究によると、最初は猫の皮で張つたものでなく、蛇皮線であつて、堺の仲小路（之は人の名ではないらしい）に住む琵琶法師の手を經て、當時の琵琶の名手である石村檢校の手に傳はり、石村檢校は色々工夫の果に、三味線を猫の皮で張りかへ、爪彈きの代りに、撥をもつて之を彈くことを發明したもののやうである。色々の改良を經て、一種の新樂器として役立つに至つた三味線は、小唄の演奏などに用ひられてゐたが、やがて虎澤檢校の弟子澤住檢校が、之を淨瑠璃の伴奏樂器として用ひたのであつた。と同時に、淨瑠璃節に平曲の味を加へたのが瀧野勾當であつた。それが文祿三年のことであつたといはれる。ところが平曲の琵琶法師澤住が三味線に合せて語り出した上に、更に瀧野勾當が平曲味を加へたとあるからには、此頃の淨瑠璃はこれまでの淨瑠璃よりか、よほど平曲味の勝つたものであつたらうと思はれるのである。そして伴奏に三味線を用ひたにしても、それがまた餘程平家琵琶の彈き方に近い、簡朴なものであつたらうことは、「その頃の三味線は琵琶の如くにして、今の世に行はるる如く手の繁きものにはあらざりし」といふ『聲曲類纂』の言に同意してよからうと思ふ。兎も角も新渡來の三味線は、かうして新興の民衆藝術たる淨瑠璃の伴奏樂器とはなつたのであるが、何しろ此時代の淨瑠璃の詞章は、まだ單調平板な幼稚な物語であるに過ぎなかつた。その單調にして筋を傳へるに過ぎない程度の物語が、單に三味線の伴奏によつて語られてゐた丈けでは、幾ら先行藝術の曲節の粹が其處に巧妙に按排されたとしても、淨瑠璃の運命は恐らく平曲のそれと餘りに異らぬものであつたかも知れないのである。よしそれが相當長い生命をもつたとしても、結局一般社會の長期的興味とはなり得ないで、うまくいつても、謠曲の運命と大差なく終つたかも知れないのである。處が淨瑠璃が德川時代に入つて、あれ程一般平民階級の興味となり、歌舞伎劇の上にも大きな影響を及ぼす程の力となつたのは、云ふまでもなく淨瑠璃が更に人形と結びついたことが最も大きな原因であつたのである。

人形と結んだ經路　それでは淨瑠璃が人形と結んだのは如何な風で、何時頃、何人によつて行はれたのであらうかといふと、これについても立派な文獻の存するものなく、從つて色々の說があり、未だ明確にされてはゐないが、ひよつとすると、說經が人形を取入れて、佛教味の豐かな物語などを、人形の動作に飜譯してゐた方が、淨瑠璃が人形と結んだよりも先であつたかも知れない。卽ち淨瑠璃節が人形と提携したのは、說經にまねたのであつたかも知れないとも思はれるのである。よし人形が說經と結んだのが、淨瑠璃と結んだより先でなかつたにしても、兩者は德川時代の初め三味線が渡來して餘りに間のない頃に、相前後して人形を取入れて、詞章をその動作に飜譯することを始めたもののやうである。その邊の事情はよくは分らないが、『和漢三才圖繪』によると、淨瑠璃を三味線に合せて語り出したのが平曲語りの琵琶法師澤住檢校で、其澤住の門人で、京の人であつた淨瑠璃語り目貫屋長三郎といふものが、西の宮の傀儡師引田某に相談して、淨瑠璃に合せて人形をあやつることを工夫させたともいふが、又一說では澤住でなくて、これも琵琶法師瀧野勾當の門人で、監物次郎兵衛といふのが、西の宮の傀儡師と謀つて、淨瑠璃で語る所を人形の動作に飜譯させたのだともいはれてゐる。此の外にもまだ異說があるが、最も信を置くに足ると思はれる上の二說の中では、後說の方が『雍州府志』の說く所で、一層信じ得べきが如く、又『東海道名所記』によると、次郎兵衛が引田某と謀つて、淨瑠璃に合せて人形を舞はさせ、芝居を興行したのは京都の四條河原に於てであつた。その際『鎌田政淸』『牛王姬』『阿彌陀胸割』などの淨瑠璃が語られたといはれてゐる。かうして、旣に三味線を伴奏樂器とした淨瑠璃は、更に人形と結んで、操芝居卽ち人形淨瑠璃といふ一種の綜合藝術としての、我國獨特の歌劇を生み出す根源を此處に開いたのであつて、それが一面には物語風の淨瑠璃が、立派な戲曲的藝術として發達する端緒ともなり、一面にはまた一般見物の興味を引いて益〻淨瑠璃を發達せしめ、引いては歌舞伎の進步から、我國に於ける平民階級の主なる娛樂たる演劇を、隆昌ならしむることともなつたのである。

初期の語り物曲　以上のやうにして、徳川時代の初期に於て、京阪に起つた操淨瑠璃芝居は、京阪では餘りに振はないやうであつたが、やがて淨瑠璃太夫の中に、杉山七郎左衛門と虎屋次郎右衛門といふ者があらはれ、先づ杉山が江戸に下り、ついで虎屋も江戸に下り、それから淨瑠璃は江戸に於て急速に發達することとなつた。就中金平淨瑠璃なる一派は其語り方といひ、人形の遣ひ方といひ、まだ武士の勢力の强かつた江戸人に愛好せられ、一時可成な人氣を呼んだやうである。兎に角江戸に於て盛んになつた淨瑠璃は、明曆の江戸大火を契機として、再び京阪に逆輸入されることとなつた。といふのは、江戸に下つて後、薩摩淨雲と號した虎屋次郎右衛門の弟子に、虎屋源太夫といふものがあつた。その源太夫が明曆の火事に燒け出されて京都に上り、更に大阪の道頓堀に興行したりしたことをいふのであつて、これが忽ち京阪地方の淨瑠璃を勃興せしむることとなり、謠曲、舞曲、祭文等の先行藝術の曲節を巧に取入れたり按排したりした井上播磨や、宇治加賀や、山本角太夫などを經て、竹本義太夫に至つて、色々の淨瑠璃節が統一され、所謂當流義太夫節の盛隆を見るに至り、作者としての近松門左衛門が彼の爲に腕を揮ふこととなつて、ここに操淨瑠璃芝居の大地盤が立派に築き上げられることとなつたのである。

初期の語り物　けれどもまだ淨瑠璃の起つた頃は、所謂『淨瑠璃姫物語』を主なる語り物とし、段々幸若舞曲やお伽草子や說經、祭文などの詞章を其儘取入れて、其領域を廣めて行つたが、新に創作されたものは餘りに澤山なかつたやうである。それに初期の淨瑠璃の板本の今日現存してゐるもの甚だ少く、『十二段草子』即ち『淨瑠璃姫物語』の外には、文祿慶長頃の語り物であつたといふ『阿彌陀胸割』や『牛王姫』などは最も古いもので、之についでは舞の本から取つた寛永二年刊の『高館』寛永八年の說經の『苅萱』『山庄太夫』や、お伽草子の『文正草子』『酒顚童子』『鉢かづき』『物臭太郎』『梵天國』などが主なるものである。此外、段數や起句の研究の項中にあげた作品で、古くから語られたであらうと思はれるものもあり、幸若舞曲中にも、その疑ひあるものも少く

なく、又說經物の中には、初期の語り物として諸書にあげられてゐるものも大分あるやうであるが、それはどこまで信じていいか今日判定しがたいやうである。

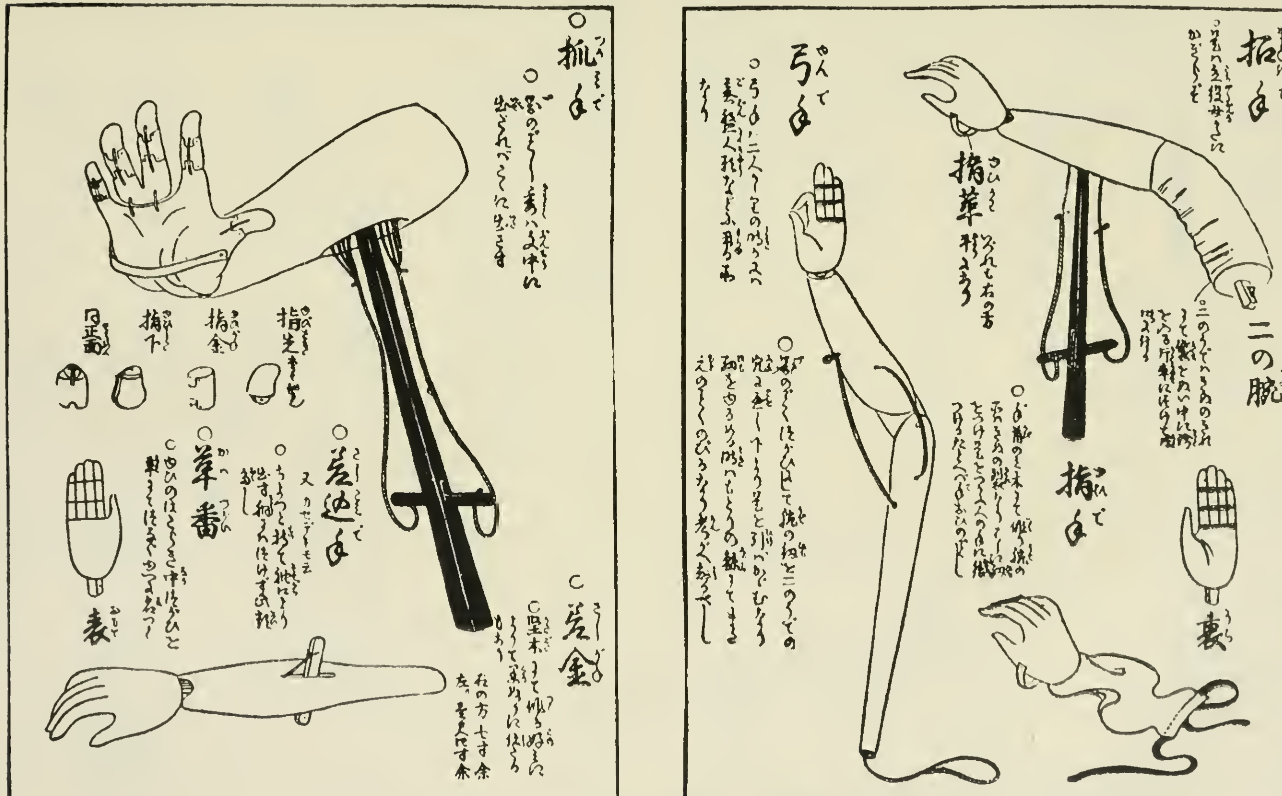
人形の構造

大抵木偶　人形が最初淨瑠璃と結んだ當時に於て、それが如何なる構造であつたかは明かに知ることは出來ぬが『南水漫遊拾遺』を見ると、

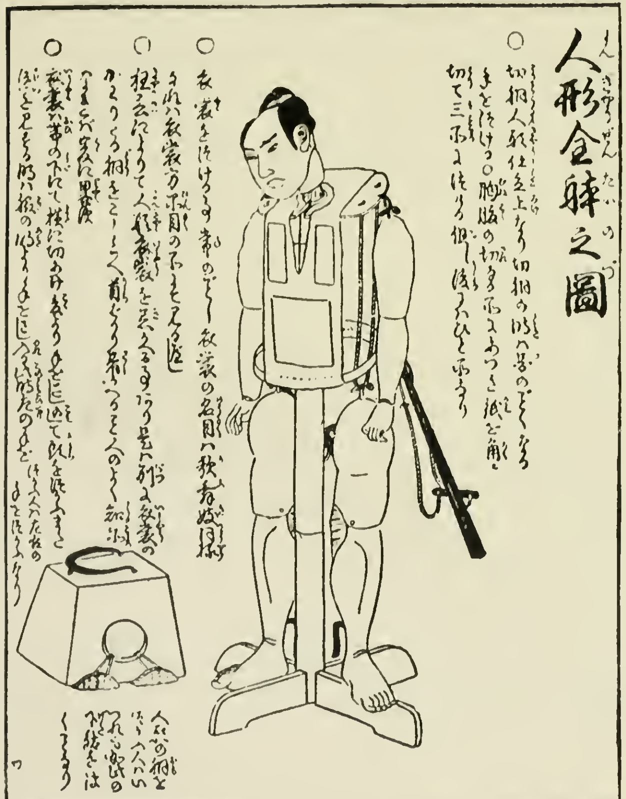
「往古のあやつりは人形は首計にて、着物を着打せ、手も足も遣ひ人の手にて仕たる事にて、近世まで子供の翫びにデクノボウといへるもの是なり」

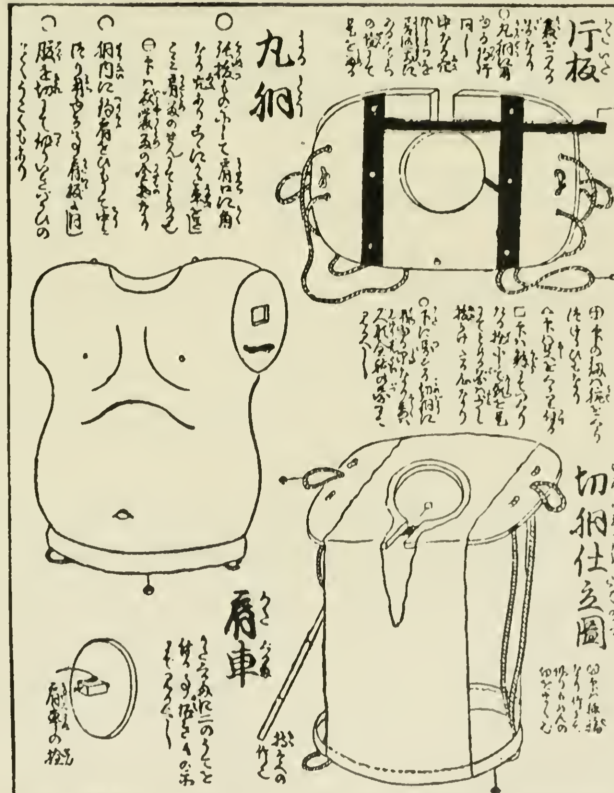
とある所から見ても、それがよほど簡單なものであつたらうと推定することが出來ると思ふ。殊にオシラ様などの原始人形形式から考へて見ると、大抵木偶であつたやうに思はれるが、一面には土偶も用ひられてゐたやうである。『事跡合考』（延享三年柏崎永以著）を見ると、次の如く江戸の操の初期に於て、土偶が用ひられてゐたことが記されてゐる。

「紀州の浪人小平太（奈良柴には之を淨雲としてゐる）京都に於て淨るりといふ一ふしを語り出し、澤住勾當といふ琵琶法師の三味線に合せ、西の宮の傀儡師源之丞といふもの人形をまはせしより、しきりに京都にてもてはやされ、終に江城下に下り、中橋廣小路其頃はいまだ藪原なる所に芝居をたて、此一曲を諸人に見せたり、是れ寛永年中の事なり。然るに或諸侯御在府の日、氣晴しながら馬を率せて此邊徘徊ありし砌、此芝居に入て見物し、入輿のありし後日、居館に招きて興行せしめられたり。其時此小平太が人形ことごとく土偶なり。これによりて大身の輿として、通四丁目に京都より下りて江戸中、夫迄唯一人のみ渡世とする人形師鶴屋といひしものありしに申付て、殘らす彼の人形を木偶にせられたり。元



第四十五圖　人形構造（戲場樂屋圖會拾遺所載）





第四十六圖　人形構造（戯場樂屋圖會拾遺所載）

より小平太紙の幕を用ひたりしが、かの御館にては、紫の絹の幕及び布の幕に家の紋付たるを出してかけさせられたり、其時の淨るりは曾我物語なりけり。紋盡の段にいたり○○○と某侯の紋と語るべきを御家の御紋とかたりしを、與に入らせたまひ、褒美として其木偶も幕も小平太に給はりしとなり。その後薩摩太夫と改め、永くさつまぶしの俗唱なり。淨るりに木の人形を用る事こゝに始まれり」

けれども此文中にも見ゆるが如く、杉山等が江戸に下つた頃に、木偶の細工師も京都から江戸に下つてをり、京都では既に此頃木偶を用ひてゐたと思はれる證據には、此小平太の盛えた寛永よりも、少くも六七年前の元和三年五月の奥書ある『徳永種久紀行』の江戸下りの項に、

「しんばしとやらん打渡り、都の人のかけつらん、その名ばかりは京橋を、人もろともに打渡り、見れば何をも中橋の、狂言踊り上るりを、木にて作りしでこのぼう、糸であやつるおもしろや……」

とある。之によつて見ると、此時代には未だ土偶を淨瑠璃芝居に用ひたものもあつたとしても、元和の頃糸操りの淨瑠璃に用ひた人形は、大抵土偶でなくて、一層便利な木偶であつたことが明かに分るからである。そして『種久紀行』は相當信じてよいものであるから、其記事を疑ふ必要はないと思ふ。何れにしても此時の人形は頗る簡單にして、首ばかりで手もなく、人形に足のつけられたのは可成りに後の事である。

人形の手足　『雲錦隨筆』（文久元年木村明啓著）には、

「操芝居の木偶も往昔は今の如く委からず、足などは無りしを、山本土佐掾（角太夫）の時代『源氏烏帽子折』（延寶六年）の狂言に、藤九郎盛長、澁谷金王丸等の二の人形に初めて足を付たり、爾後宇治加賀掾嘉太夫の時、『世繼曾我』（天和三年九月初演）の淨るりに朝比奈の人形に足を付しより、諸派ともに擧つて立者の木偶には足を付る事となれり」

といひ、又『外題年鑑』にも、

「天和三年九月加賀掾の『世繼曾我』（近松作）の時朝比奈の人形に始めて足をつく」

としてゐる。延寶六年は天和三年よりも五年ばかり前であるが、元祿三年開板の『人倫訓蒙圖彙』七の卷を見ると、例の山本土佐掾卽ち角太夫の人形芝居の圖が載つてゐる。これは樂屋の方から見たもので、極めて面白いものであるが、それには丁度活躍してゐる二つの人形に足はなく、遣ひ手が裾から手を差込んで、幕の上に差上げて一人で一つの人形を遣つてゐる。これで見ると、十二年も前の延寶六年に、山本角太夫が人形に足をつけたといつても、まだ凡ての人形にはなかなか足がつけられなかつたと見ることが出來るのである。

からくり人形の足　ところが水谷不倒氏が『繪入淨瑠璃史』に於て、元祿十四五年頃の上演であらうとされてゐる山本飛彈掾の正本『勝尾寺開帳』の表紙見返しについて見ると、そこには、顏見世三番叟、酒つぎ、太鼓鐘のはやし、七月の踊、十二月のもちつき、せきぞろ、などの人形が、皆からくり仕掛で動作をなし、凡ての人形に足がつけられてゐて、細工人は山本飛彈掾と記してある。からくり人形は遣ひ手が動かすのとちがつて、自動的に動くのであるから、人形の恰好を成るべく自然ならしめる必要上、凡ての人形に手も足もつけてゐたのであらうと思はれる。

更に水谷氏が元祿末頃若しくは寶永の初年の作としてゐる加賀掾正本『愛染明王影向松』の挿繪を見ると、主人公政方の鉢たたき道行の人形には足がついて、それが高下駄をはき、手には瓢と、開いた傘とをもつてゐる。その他おやま人形には足はないが、村上武兵衞の遣つてゐる男の人形には明かに足がついてゐる。これらの足は必ずしも繪そらごとではなからう。

おやま人形の足　おやま人形に足がないといふことは、女は多くの場合、その活動上に足を見せる必要がないといふことにあるのであらう。現に『曾根崎心中』の辰松八郎兵衞が遣つてゐるお初の道行の人形といふのには、元祿十六年のことでありながら、足がつけられてゐないやうである。かうして其後に於ても特殊の場合の外、女の人形には、今日でも足がつけられてゐないのである。それにしても『曾根崎心中』の天滿屋の場に於ては、お

初は緣の下に隱した德兵衞と、足で話をしてゐるやうに書かれ、「初は之を知らせじと足の先にこ押鎭め」たり、又お初が「獨言になぞらへて、足で問へば」德兵衞は「打頷き、足首取つて喉笛撫で」たと書かれ、如何にも此時のお初の人形には足があつたかの樣である、或は此場合特にお初の人形に足をつけたかとも思はれる。けれどもそれは理論的の想像で、正確な所は不明である。その他今日でも一人遣の端役の人形卽ち詰人形などいふものは、それ程の活躍をしないのが普通であるからには、足のないのが普通のやうである。して見ると、人形に足をつけたとか、つけぬとかいふのは、矢張必要とか不自然とか不釣合とかいふやうなことが、主になつて起つた問題である樣だ。

說經節人形の足　それにしても此處に面白いのは、『聲曲類纂』四の卷に載つてゐる例の江戶孫四郎一座の人形の繪である。それは普通の淨瑠璃節の人形ではなくて、說經節の芝居繪で、此書の著者の記るす所によると、貞享元祿の頃のものとあるが、その芝居繪に現はれてゐる人形の中、右の二つ丈けは各三人遣になつてゐて、兩方の人形共に、手のあるのは勿論、立派に足がついてゐるのである。三田村鳶魚氏によれば、これは萬治頃から行はれた、からくりを利用した所謂臺事といふ人形裝置からまねた特殊の江戶風の人形であるといふのである。卽ち『後はむかし物語』(享和三年、手柄岡持著)を見ると、

「……後に至りて臺事とて、碁盤人形の如き出遣も有て其時は足を遣ひしなり」

とあり、からくり裝置の臺人形よりも後に、山本飛彈掾によつて按出された碁盤人形については、延寶五年正月山本九兵衞板の加賀掾正本『しづか法樂舞』の見返しに、

「手づま人形　ごばんの上にてじゆうに人形いろいろつかひ申候。」

とあるから、それから見ても、臺人形が延寶五年以前にあり、臺人形の如きからくり仕掛の人形は、手遣人形と異つて、體裁上足をつけてゐたことだらうし、從つて前に述べた、延寶六年に山本角太夫が人形に足をつけたと

いふ說は、此臺人形を眞似たものとして見れば否定出來ぬことになるのである。けれども此等人形の事に關しては、なほ人形の遣ひ方の項を參照されることを希望する。

大きさなど　人形の大さは、まだ此時代に於ては今日の人形より稍ゝ小さく、挿繪について見ても、顏の大きさなど人間の三分の一程にて、殊に江戶孫四郞一座のは、臺事をまねた故か、同時代の他の座のそれよりも遣ひ手との釣合から見て、遙に小さいやうである。（口繪參照）又近松の『曾我五人兄弟』にも「碁盤人形指人形二人の禿がほしがりし」とあるからは、何れも頗る小さいもので、殊に、指人形が如何に小さいものであつたかは指先で遣つたといふことでも想像がつくやうである。從つて此等は芝居の手摺に於て用ひられたものでなく、座敷などにて餘興用として用ひられたものであらう。更に人形の胴の構造などについては、『樂屋圖繪拾遺』の繪による外に、近松當時の模樣を推知することも出來ぬが、『河內通』の第五段に於て裸形で相撲をとる人形や、よく近松の書いてゐる丸裸で寢た下女などの人形の胴は、見て不快でない程度に、所謂丸胴式に出來てゐたものであらう。（口繪參照）

人形構造の進步　その後寶永二年、竹本座が、義太夫の手から、竹田出雲の手に移つて後は、人形の衣裳や演出の上には、非常に變化が起つたらしいが、兎も角も近松の生きてゐる間は、人形そのものの構造上には、まださしたる變化がなかつたもののやうである。

『佐渡島日記』（俳優佐渡島長五郞手記）に云ふ、

「人形芝居にては大阪石井飛彈といへるもの、尊み申さねばならぬ事なり。元來操人形は、首ばかりにて着物を打こき、手も足も遣ひ手の手にてしたる者、近來まで子供の翫（もてあそび）に、でこのぼうといへる物、是也。此石井氏、おとなの手を、人形の袖へさし込み遣ひ申す故、甚袖見とむなしと工夫して、人形に手を拵つけたり。夫より之に習うて、足をつけ手の指を動かし、眼を遣ひ、眉を動かすなど、近來はさま〱自由に作るなり、これ石井氏工夫の根元なり。今は飛彈の、名濱

芝居の名代計りに殘りたり。」

西澤一風の説によると、石井飛彈といふのは、人形細工師であつたといふが、前にも記した如く、『勝尾寺開帳』の挿繪にも、細工人に山本飛彈といふのがある。此山本飛彈は石井飛彈のことだといふ説もあるが、それについてはまだ明證が見出されないやうである。それにしても、兎に角石井飛彈なるものが、當時の優れた人形師であつたこと丈けは明白である。彼は人形の袖へ手を差込んで遣ふことにあきたらずして、人形に手をつけたりしたのであるが、近松在世中までの人形は、尙ほ頗る簡單なもので、寶暦六年開板の『竹豐故事』中にも、「元來足附人形は曾てなかりし事なり、其後次第に操芝居繁昌せるにつき……詰人形の外は皆足附となり……」と述べてゐるが如く、多くの人形に足の出來たのさへ大分後のことである。

近松後の發達　かくて人形の姿が著しく發達して、相當に人間じみて來たのは、近松が死んで三年後の享保十二年以後のことであるが、參考の爲に其後の人形の發達の樣子を歴史的に尋ねて見ると、

一　「享保十二年八月豐竹座上演の並木宗助、安田蛙文作、『攝津國長柄人柱』にて、入鹿の人形口を開く、八王丸五指を動かす、岩次兵衛目をふさぐ」(淨瑠璃譜、邦樂年表)

二　「享保十五年八月豐竹座上演の『楠正成軍法實錄』にて、近元九八、和田七の人形に眼の動くことを仕初る」(淨瑠璃譜、及び外題年鑑)

三　「享保十八年五月竹本座上演の文耕堂作『車還合戰櫻』にて大森彥七の人形に始めて指先の動く工夫をなす」(邦樂年表)

四　「享保十九年二月竹本座上演の竹田出雲作『蘆屋道滿大內鑑』の時人形造甚だ上手となり、與勘平野勘平の人形は左足を外人につかはせ、人形の腹働くやうに拵始めしなり、是を操り三人懸の始といふ」(淨瑠璃譜)

五　「享保二十一年二月竹本座上演の『赤松圓心綠陣幕』の四段目本間入道の人形に眉の動くことを始む」(淨

瑠璃譜）

六　「元文元年三月豐竹座上演の並木宗助作、『和田合戰女舞鶴』にて板額の人形を普通の二倍大につくる」（淨瑠璃譜）

七　「元文五年九月豐竹座上演『武烈天皇艤』上演の時、佐手彦の人形眉毛動くことを仕初る」（外題年鑑）

八　「延享二年七月竹本座上演の『夏祭浪花鑑』の時、人形に帷子衣裳を着せ初む」（外題年鑑）

九　「延享三年十一月竹本座上演の『義經千本櫻』にて、始めて耳の動く仕掛を思ひつく」（淨瑠璃譜）

かくの如く近松逝いて十餘年の間に人形の構造が非常に進歩し、その後も元文二年の『釜淵雙紋巴』にて、石川五右衞門が釜煎りされる場合には、顏色が次第に赤くなる工夫をするとか、延享四年『惡源太平治合戰』上演に際しては、立役に屛風手を使用し、五本の指を並べて折り、皮でつないで蝶番の如くしたといふが、女形には以前から之を使用したと傳へられてゐる位である。

人形の内部構造　以上は素より人形の外部的構造の大體についていつたので、近松時代及び其以前の細かい操縱裝置即ち内部構造については、明確に之を知り得る文獻はないのである。從つて元祿十四年初演の近松の『蟬丸』の主人公蟬丸が、最初盲人として出て來て、遂に眼が開くことになつてゐるが、此時代に人形の眼が初めに盲で、後に眼があくやうに出來てゐたかは疑問とせねばならぬ。人形に眼の動くやうな裝置の出來たのは、近松の死後數年の享保十五年のことであるからである。思ふにこんな場合人形の頭でも取換へぬ限りうまくゆかぬ筈だから、吾々が近松時代の人形の表情について考へる時に、大體に先づ能の面を想像して然るべきではなからうか。そして旣に述べた如く、最初人形には手も足もなく、遣ひ手が自分の五指を働かせて、人形の手に代用してゐたものが、萬治延寶の頃には、山本飛彈掾によつて、旣に人形に手がつけられたのである。そしてそれは凡ての人形に應用されたかどうかは、まだはつきりと知ることは出來ないが、貞享元祿の頃の土佐掾の芝居績には、

手のない人形も見えるが、現に突込式で遣つてゐる人形には、明かに手があり　それを一人で一つ宛手摺の蔭に隱れて遣つてゐるのである。けれども二尺ばかりもある人形を、裾から突込式で遣つたのでは、內部に何かの裝置がない限り、人形の手は充分に動かせなかつた筈である。されば享和二年刊の『戲場樂屋圖會拾遺』の示す人形の內部構造から推しても、近松時代の人形の內部にも、突込式の一人遣をして、人形の手を動かすに都合のよい、多少の氣の利いた內部裝置はあつたであらうと推測され得るのである。何となれば『倒冠雜誌』の云ふが如く、『國性爺後日合戰』の演出に於て、當時まだ年少の吉田文三郞が、經錦舍の人形を片手遣にして見物を驚嘆せしめたといつても、內部に何の仕掛もなかつたとしたら、如何程天才的技能があつても、片手ではそれを示す道がなかつた筈だからである。けれどもその內部裝置は今日之を知るよすがないのである。

それから殆んどわざわざ書き立てる必要もないかも知らぬが、糸遣式の人形だとか、人形遣の兩手を、人形の手に代用したものなどには、勿論內部構造上殆んどこれぞといふものがなかつたと考へてよいことであらう。それにしても、口繪に示した江戸孫四郞の說經座の人形の如きには、多少の內部構造、少くとも人形の胴を支へるとか、頭を動かすに必要な、胴串などいふやうなものはあつたにしても、あまり精巧な仕掛は必要でないといふよりも、まだ用ひられてゐなかつたらうと思ふ。

近松時代及び其以前に於ける人形の構造が、以上の如きものであつたとすると、顏を主にした表情を見せるなどいふことは殆んど不可能であつたのである。實際それをなし得るやうには、人形そのものがまだ發達してゐなかつたのである。おまけに突込式の一人遣では、遣ひ手が其全身を手摺の蔭へ隱して遣ふのが常道で、出遣は元祿の末頃に至つて發達したのであるから、複雜な表情を意の如く見せることも出來ず、從つて人形の頭部とか手とか體とかの運動を誇張して、あまりに寫實的でない、又複雜でない表情を以て、象徵的な所謂人形振りの表現をなすに過ぎない程度ではなかつたらうか　けれども、當時竹本三郞兵衛といふ立役人形の遣ひ手と

對抗して、女形の人形遣に名人辰松八郎兵衛があり、彼等がよく一座を背負つて立ち、殊に辰松の如きは、『曾根崎心中』の道行に於てお初の人形をつかひ、手摺に隱れてゐながら、素晴しい遣ひ方を見せたといふからには、彼は主として體の運動を利用して舞踊的手腕を發揮したものだらうと思ふ。

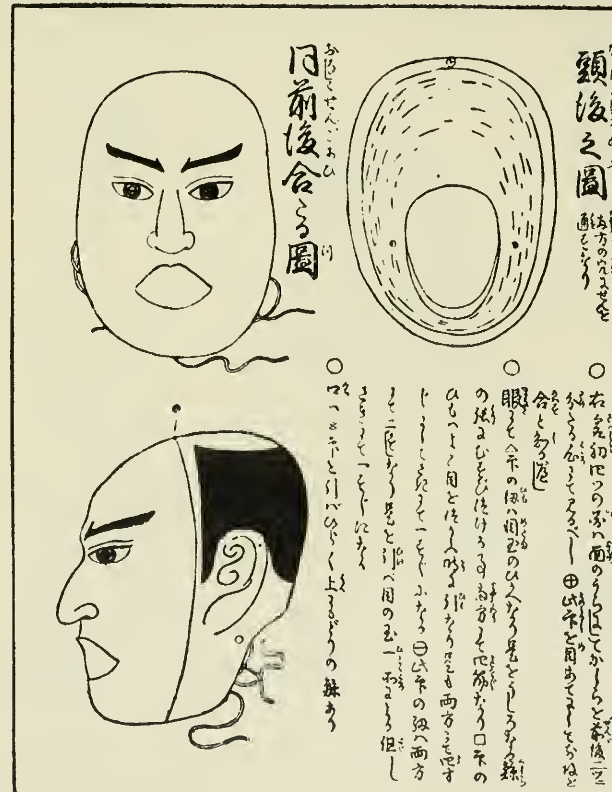
文樂人形の構造　近松時代及びその以前の人形の內部構造がどんな風になつてゐたかは分らぬとして、其以後の人形乃至今日文樂座で用ひてゐる人形の構造がどんなになつてゐたかは、參考として口繪に擧げた『樂屋圖繪拾遺』の圖で大體に分ることと思ふが、もつと便宜の爲に、ざつと此處に說明しておきたいと思ふ。一口にいふと、今日の人形は頸のついた頭の部分と、肩及び胴をなす部分と、手と足との四部から成つてゐる。頭は昭和元年文樂座の燒失する迄のものより、今日のは少しく大きく作られ、眉から下が三寸、顏の橫幅が二寸五分あるといはれる。此頭には無論鬘がつけられるのであつて、頭は顏及び咽首を經て、胴串といふ部分につながつてゐる。此胴串が頸の孔に通されるのであつて、それに眉、目、口などを動かす紐の動きを司どる引栓といふものがついてゐるのである。胴は丸胴と切胴との二種があり、丸胴の方は、裸になる人形に用ひられるのであつて、張り物で出來てゐる。其他の普通の人形の胴は切胴といつて、それが肩をなす肩板と稱する板の部分と、腰の周圍をなす一本の竹の輪とから成り、肩板と竹の輪との間は、前の胸にあたる部分丈けが、胸當をあてたやうに絲瓜でつくられ、その他の部分には殆んど何もなく、胴の中は切胴でも、丸胴でもがらんとしてゐること勿論である。從つて胴串は、がらんとした胴の中へ、頸孔から垂れてゐるのであつて、人形の頭を遣ふ人は、人形の背中から手を差込んで、此胴串の引栓をあやつるのである。又人形の衣裳は、切胴の場合には、肩の板に引かけられるのであるが、裁ち方は凡て所謂一つ身で、普通の着物の丈けは二尺八寸、女の振袖の振りは一尺八寸といふから、これで大體に人形の大きさも想像出來る筈である。それから手は肩板の端に紐で吊るし、又そこから垂れた別の紐にて足も吊られ、手と足とは如何にもたよりないほど、ぶらぶらしたものである。こんな風で、何れの人形も、

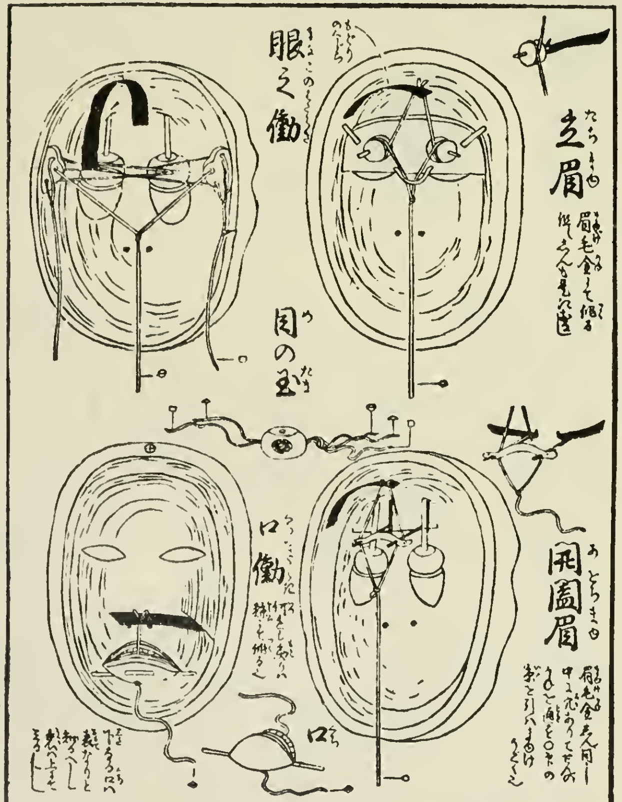
とても獨りで立つことは出來ないから、不用な時には、臺をつけた竹の筒にさしこんで、全身を支へて立たせておくのである。此外男の人形には、すわつた時落附きのあるやうに、股の所に、金玉といつて、小さな袋を吊ることになつてゐる。此外頭の中の構造や、胴串や、手の構造、左手につけられた差金といふ部分の構造、足を遣ふ人の持つてゐる金物の樣子などは、口繪の圖とその說明にまかせることにするが、今一つ附加へておきたいのは、胴串と右手を遣ふ面遣ひといふ人は、圖に見るやうな、高さ一尺餘もある大きな箱のやうな下駄をはいて、足遣ひの人に、高さの點から、幾分か起居を自由ならしめるやうにしてゐることである。

人形の頭

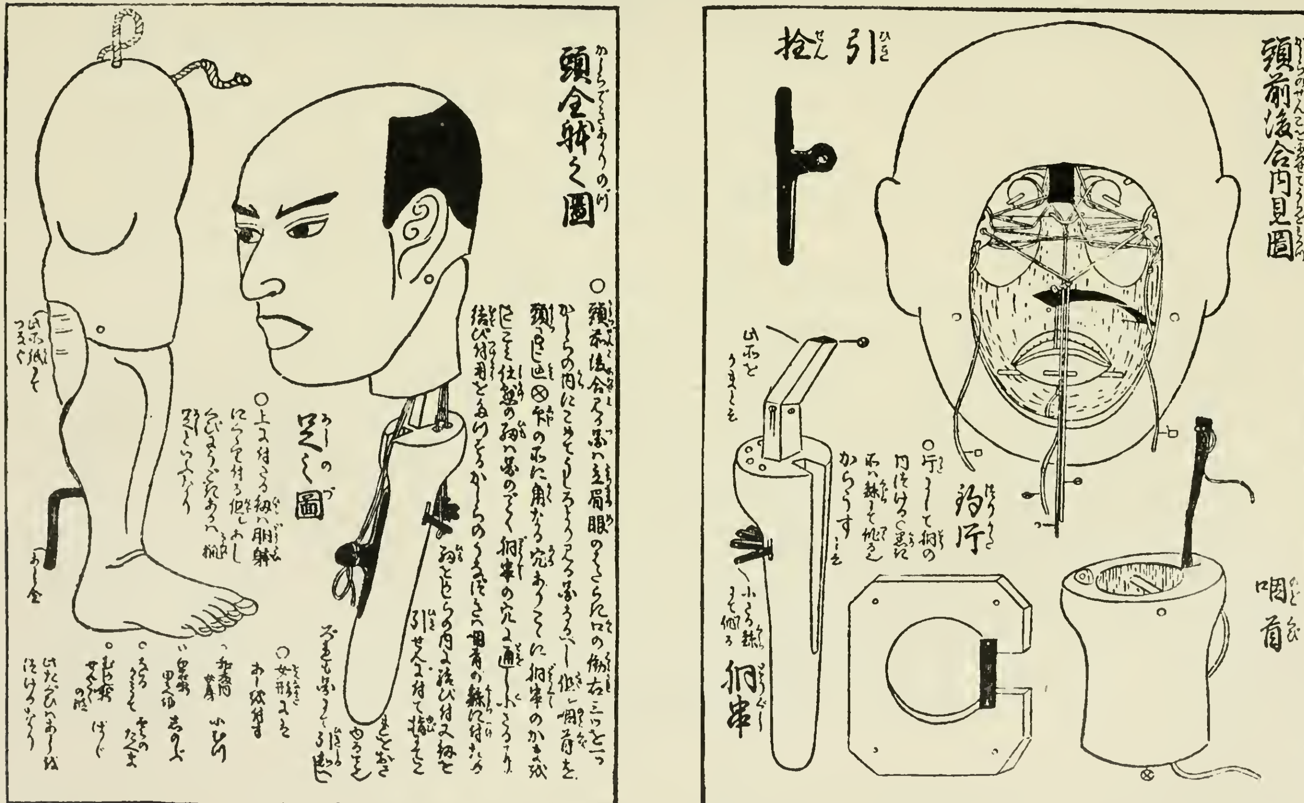
人形頭の推定の根據　近松、義太夫時代及びその以前の、人形の內部構造については、前に述べたが如く、殆んど之を文獻に徵することが出來ず、頭卽ち首の種類についても、今日餘り多くを知るの便なく、享和二年刊『樂屋圖會拾遺』と安永天明頃の著と思はれる『淨瑠璃譜』を手懸りとして、聊か之を推知し得るのみである。『樂屋圖會拾遺』には先づ男の首として下の如く十九種をあげ、一々その下に要領を得たやうな、得ないやうな、多少の說明が加へられてゐる。

○檢非違使——いづれ實方の頭なり。
○素盞嗚——素盞嗚尊の面をうつす所なり、面ゆうなる作にして實なる頭なり。
○文七——かり金文七の頭なり、すさのをに似たり。
○由良之助——之は由良之助ばかりに限るなり。
○樋口——盛衰記松右衛門の頭なり、故に名に呼ぶ。
○天神——菅原丞相の頭なり、又丗輝などにも用る。
○實盛——いづれ時代親父の頭なり。
○鬼一——鬼一法眼のかしら、其他官兵衛、師直の類也。
○陀羅助——役行者に用る。いづれ白かたきの頭にて番頭の類。





第四十三圖　人形操造（戯場樂屋圖會拾遺所載）



第四十四圖　人形構造（戲場樂屋圖會拾遺所載）

○團七――惣名丸目と云ふ。いづれ加藤などの頭也。
○與勘平――芦屋道滿にて用ゆ、故に名とす、之に限らず。
○一寸――德兵衛の頭なり、いづれ此類に用ゆる所なり。
○六部――すみ友の頭なり、政右衛門などに用ゆる。
○釣舟　○白太夫　○正宗――
○源太――時代やつしなり、其數多し。
○役行者――大峯櫻に用ゆる。
○日蓮上人――日蓮記に用ゆ、これらの頭は役者の好みにて佛師の作れることあり。

更に女形の首として下の數種があげてある。

○娘　○女房　○傾城　○かさね　○御臺　○おふく　○老女。實惡の好み多し。

そしてあとに、「頭は狂言を以て名とせり、其役に係らず、只役割に應じて用を達する。立者の役者衆中新狂言の節、新造の頭を好み、泰村官兵衛などと名付るをもつて、次の名目とすることとなり。女形の頭は何れも同じ樣なれども、それぞれにひんのよろしきあしきを以て、其作りかた多し」と附加へてある。これは近松の死後七十年を經た享和時代の人形の首に關する記述であつて、近松の作と此等の首との關係の明かに示されてゐるものは頗る少いが、それでも檢非違使、素盞鳴、天神の三つ丈けは、近松の作にも用ひられたものであることを知り得るやうである。卽ち檢非違使は、寶永二年竹本座初演の『用明天皇職人鑑』の檢非違使勝船に用ひられ、素盞鳴の頭は、享保三年竹本座初演の『日本振袖始』に於て、素盞鳴尊に用ひられたものであらう。又天神は菅丞相及び甘輝に用ひられたとあるからは、此記事を信ずるとすれば、近松の『國性爺合戰』中の人物である甘輝に用ひられたものであらうし、或は又近松の『天神記』に於て菅公にも用ひられたものであらうと思ふ。その他には

『日蓮記』に於て、日蓮上人の首が用ひられてゐるやうであるが、此作は近松時代の作たる『日蓮上人記』を指すのであつても、それは近松の作ではないから、近松とは直接關係はないやうである。

篠尾八兵衞　更に近松死後五十餘年、安永天明の頃に刊行されたらしいといはれる『淨瑠璃譜』即ち『諸事聞書往來』を見ると、——

「筑後はじまりてより、人形頭を打事、名人にて笹尾八兵衞と云ふ者あり。今も操にて、くらう人ども、能(よく)頭を八兵衞といふが、樂屋のふちやふ也。此八兵衞一生の內、國性爺のかしら、安大人のかしら、『日本振袖始』のそさのをの尊の頭、其他新淨瑠璃に寄て、あたまかしらを作りし故、其狂言の名を以てしるす。『大塔宮』齊藤頭、『鼎軍談』にて孔明のかしら、『用明天皇』けんびいし頭、其他人形頭の異名數しれず。右『夏祭』團七の頭、國性爺といふ敵役のかしらを、糸鬢となし、薄肉にぬらし、花色のぎん付の綿入やげんの紋。三つ目床の內より大島左賀右衞門の手をねじ出る所、新しく甚だ妙なり。六つ目より茶のごばんじまを着せ、德兵衞頭は、そさのをの頭を白ぬり、厚鬢にて紺のごばんじまを着せし故、今に團七の狂言、此通の姿でなければ歌舞伎、操にても、團七德兵衞と見えず、……釣船の三ぶは安大人の頭を白髮となし、赤小豆色にぬり、照柿のかたびら龍の爪にて、玉をつかみたる紋所。しうと儀平次は齋藤のかしら、黄色の帷子、今に於て替らざるは定規を版に押たる如くなり」

かういつて此『淨瑠璃譜』には、尙ほ『夏祭浪花鑑』に用ひられた數種の人形の繪を掲げて、下の如く說明を加へてゐる。

『夏祭』、團七頭——始、篠尾八兵衞、『國性爺合戰』の和藤內に打しより後、調法して、三代前の文三郎、團七につかはれしより、是を名に呼び、大團七小團七二通りあり、『近江源氏』和田兵衞、『妹背山』鱶七なぞにつかふ頭是なり。

同、釣船三ぶ頭——細工人篠尾八兵衞、始、『國性爺』安大人の頭なり。『ひらかな盛衰記』の船頭權四郎な

どにもつかひ、白くぬれば布袋市郎右衛門にもつかはるるなり。桐竹勘十郎遣ふ。

同、三河屋儀平次頭——細工人篠尾八兵衛。是『大塔宮』齋藤太郎左衛門より、『薄雪』伊賀守、『菅原』土師の兵衛、『忠臣藏』九太夫などに遣ふは是なり。三河屋儀平次桐竹門三郎遣ふ。

同、一寸德兵衛——細工人篠尾八兵衛、是『日本振袖の始り』そさのをの尊の頭なり。雁金文七、『千本櫻』の忠信、武部源藏、二つ胴梶原などにもつかふ、故吉田才造遣ふ。

以上の四つの頭の中、第三の儀平次の首といふのは、近松の添削にかかる『大塔宮曦鎧』の人物に關係があるから、間接には近松と關係があり、その他の三つは初め『國性爺』と『日本振袖始』の人物に用ひられたものであるから、近松に直接關係あるものである。

更に檢非違使の頭としては次の如く記されてゐる。

『用明天皇』檢非違使勝船頭——細工人篠尾八兵衛、是『薄雪』の妻平、『菅原』の梅王、『千本』の銀平、『布引』の實盛、『近江源氏』の佐々木、『妹背山』の芝六、凡て世話時代つかひ方澤山なる頭なり。

教へられる三點　此等の『浄瑠璃譜』の記述を見る時に、吾々は少くとも次の事實を敎へられるのである。

一　近松時代から有名な人形の首は、皆名細工人篠尾八兵衛によつて作られてゐること。その他の、優れて人物をよく現はしてゐないやうな首は、徒らに名もなく傳へられただらうこと。從つて首は人物の性格を表現することを主として製作されたであらうと思はれること。

二　此等の八兵衛の細工にかかるもので、優れた作であり、近松の作に用ひられたものでも、その頃の作中の人物名で呼ばれて殘つてゐるものもあるが、後の時代に於て、人氣を呼んだ作品があると、却つて新しい作品の中の人物名によつて、其頭が傳へられてゐること。

三　これらの頭は、それからそれと新作の中の人物の頭として流用され、その流用が極めて適切であつたやう

な場合には、自ら其頭の使用上に於て、習慣が出來てゐるやうであること。そしてその流用に於ては、人物の性格とか氣持とかが主として勘定に入れられてゐるやうであること。

五つの頭　そこで此迄の二書に記された處を綜合して見ると、

一　『夏祭浪花鑑』の團七や、『近江源氏先陣館』の和田兵衞や、『妹背山婦女庭訓』の鱶七などに用ひられる頭は、もと『國性爺合戰』の和藤內の頭として作られたものである。

二　同じ『夏祭』の釣船三婦や、『平假名盛衰記』の船頭權四郎などに用ひられる頭は、もと『國性爺合戰』の安大人の頭であつた。

三　又『夏祭』の一寸德兵衞や、『男作五雁金』の雁金文七や、『千本櫻』の忠信や、『菅原傳授手習鑑』の武部源藏などの實方に用ひられる頭は、『日本振袖始』の素盞嗚尊の頭として作られたものである。

四　『新薄雪物語』の妻平や、『千本櫻』の銀平や、『菅原傳授手習鑑』の梅王や、『妹背山婦女庭訓』の芝六や、『近江源氏先陣館』の佐々木盛綱などの實方に用ひられる頭は、最初『用明天皇職人鑑』の檢非違使勝船に用ふべく八兵衞によつて打たれたものである。

五　女形の頭は、昔から男の頭の如く、細かく分れてゐないで、極めて類型的であつた。即ち娘、女房、傾城、御臺、老女等に分れてはゐるが、要するに多少の年齡の差別を作り、傾城はやや艶めかしく、御臺は稍ゝ氣高くし、更に老女には實惡の差別を設けた程度であつたやうである。

などの諸點が知られるのであるが、實際に於ては、顏色の上に多少の塗加減をするとか、髮や鬢の上に手加減をすることなどによつて、人物の性格を表はさうとし、それから次第に種々の變つた頭が造り出されたものの樣である。

結局推定研究　かくして、例へば『國性爺合戰』の和藤內の首を、糸鬢にして塗りかへて、『夏祭』の團七に用

ひたり、『日本振袖始』の素盞嗚の首を、『男作五雁金』の文七に轉用したと同様にして、それが面白い出來榮えであつたり、作品が流行したりした爲に、其首が原作に於ける人物の名によつて呼ばれるよりも、却つて流用後の名によつて殘つたものも少くないやうである。從つて今日殘存してゐる人形の中にて、義太夫時代其儘のものはないにしても、似たものはあるかも知れぬが、それを判別することは殆んど容易のことではないやうである。蓋し、それ等の頭は必ずしも役割とか、人物の職業とか、性格などに從つて用ひられるとか、何かの組織立つた標準とか基礎とか約束とかがあつて、正確にそれに則つて使用されて來たのでもなければ、又名目品種そのものが科學的な分類によつて傳へられてゐるのでもないからである。只習慣とか便宜とか、人形遣の立者の好みとか、其他人物の大體の役や職業とか、實惡、のろま阿呆などの性格とか、年齢などを雜然と參照して、自由自在に用ひつづけられたものであるからである。だから今日例へば文七と呼ばれてゐる人形でも、その變種が隨分澤山あつて、素人は勿論その道の專門家殊に人形遣を業としてゐるものでも、一々之に充分な判別を與へることは、皆が皆には決して出來ないといはれてゐる位である。「頭ばかりは俺でも分らぬ」とは、近世の人形遣の名人吉田玉造がいつたと傳へられてゐる語で、それほど近松以後に於ける人形は發達もし進歩もしたのであるが、一面に因襲と經濟問題とが手傳つて、古くから傳つたものもあり、それが轉用と流用を重ねて、非常に雜然混然たるものとなつたのである。從つて今日文樂座に殘つてゐる頭や、前記二書に記す所などを基礎として、溯つて組織立つた分類や用途の判別をしようとしても、記錄が貧弱であるに反して、轉用流用は限りなく行はれ、而もその際にしつかりした據り所があつたでもなく、只自由に人形遣の好みと習慣によられたもののやうであるから、よしそれが文化文政から進んで寶曆と溯り、近松以後までは大體調べがつくでもあらうが、それを義太夫時代にまで及ぼすといふことは、容易に行へることではないであらう。又假りに之を行ひ得るとしても、本當に推定の度を出でることは見込が乏しいやうである。

現時の人形の頭　更に參考の爲に、現時文樂に於て用ひられる主なる人形の頭と、之等が用ひられる淨瑠璃中の人物とをあげて見ると、大體が下の如くである。

一　先づ立役物としては次の種類がある。

△文七——元來『日本振袖始』の素盞鳴尊に作つたもので、座頭役に用ひられ、中年の武將にあてられ、時代物では、淸正、樋口、松右衛門、長五郎、定九郎、光秀、貞任、熊谷、五右衛門、松王などに、又世話物の上では、毛谷村、筆助、鳥居又助などに用ひられてゐる。恐ろしい顏をしてゐて、髪の毛がふさふさして多い。

△團七——元來『國性爺』の和藤内に用ひられたもので、人形遣の名人吉田文三郎によつて、『夏祭』の團七に用ひられてから此名があり、大小二種あり、大は武將型として、辨慶、宗任、四方田、和田兵衛、後藤、鱶七、横藏などに、小は世話物用として、權太、團七九郎兵衛、日吉丸の五郎助などに。文七の頭と頗る似てゐるが、髪の毛がちやんとしてゐて少さく見える。

△孔明——頗る品のよい顏に出來てをるが、いかめしい處はない。『新薄雪』の葛城民部、『近江源氏』の造酒の守、『繭窘待』の義貞、その他菅丞相、由良之助、豐成、轟傳五郎などに用ひられ、目は眠るが眉は動き、五十餘歳の年輩に見える。

△檢非違使——素直な立役に用ひられ、時代物では盛綱、判官、若狹之助、紀有常、梅王、時平、彌五郎、平右衛門、富樫、久吉、『千本櫻』の銀平、『布引』の實盛、『新薄雪』の妻平などに。世話物では福岡貢に。文七、團七の頭より幾分やさしみがある。

△鬼若——鬼若丸、金時、『太閤記』の加藤などに用ふる。

二　所謂二枚目物としては次の二つがあげられる。

△源太――梶原源太から出たもので、時代物では、八幡太郎、三浦之助、十次郎、久我之助、勘平、求女、源太、櫻丸などに、又世話物では、治兵衛、忠兵衛、伊左衛門などの近松物の人物に、又彌助にも用ひられる。所が十次郎などは夕顔棚の時と出陣の時と手負の時と三様に用ひられるといふ。

△若男――前の源太よりも年の若い愛らしい男や前髪男などに用ふ。卽ち時代物では、勝賴だとか義經などに、世話物では、力彌、久松、時次郎、豆四郎などに。

三　老役には次の種類がある。

△鬼一――鬼一法眼に用ひて此名があり、文七の老けた役といつた處で、若老の二様あり、又まる目のしゆともいはれ、『大塔宮』の太郎左衛門、金藤次、梶原、師直、本藏、時政、五左衛門、儀平次、九太夫、大判事、傾兵衛などに用ふ。

△おやぢ――時代物では白太夫、定の進、與一兵衛、世話物では久作、平作、政宗、甚兵衛、與茂作、孫右衛門など、いづれも好々爺じみた役に用ふ。

四　又道化役若しくは三枚目といはれるものとしては、次の種類があげられる。

△陀羅助――割合眞面目なチヤリで、時代物では伴內、彌兵衛、平右衛門、世話物では九平次、『紙治』の江戸屋太兵衛などに。

△又平――寛永二年『傾城反魂香』の吃又に用ひてからの名で、善良なチヤリ、與次郎、彌二郎兵衛、喜太八などに。

△與勘平――一種のチヤリで、岩代、鏡八などに。

五　子役としては、

△男子役――三吉、鶴千代、千松などに用ふ。

△小娘――お鶴などに用ふる。
此外に男の首に、商人風の亭主、小倅風の顔をしたみよ八、われなどがある。
景清は一頭一役に用ひられるのみである。
又上人頭の外に、下つ端役に用ふる詰人形などがある。

六　女形としては次の種類がある。

△ふけおやま――時代物では、『太十』の操、『陣屋』の相模、『寺子屋』の千代、政岡、戸無瀬、玉手御前などに。世話物としては、お梅、おさん、お石、お妻などに。
△娘――時代物では、『菅原』の八重、『太十』の初菊、時姫、しのぶ、八重垣姫、顔世御前、雛鳥、橘姫などは頗る品があり、世話物では、おその、お七、お半、お三輪、お染、お筆、お里などに用ひて少しく砕けた趣がある。
△新造――あこや、夕霧、宮城野、浦里、梅ケ枝等の傾城に。
△婆々――所謂姑や老婆などの頭で、時代物では勘平の母、覺壽などに、世話物では、酒屋の母、長吉の母、小よし、おとく、帯屋のばば、一つ家、明烏のやり手などに。
此外におふくといふのは女のちやり頭で、それからお岩や岩藤などは一頭一役である。
なほ此等の文楽の人形は、昭和元年の火災後に作り直されたものであるから、いくら昔の人形に似せたといつても、幾分違つたものとなつてゐることであらう。

人形の鬘

人形の頭に對して、頭髮のことを單に「あたま」といつてゐるが、近松時代の人形のあたま卽ち鬘が如何なる風であつたかも、之を殆んど知ることは出來ないのである。

鬘の始　元來かつらの語は隨分古い時代から用ひられたものであるが、今日の如き鬘は能狂言に用ひたものから始まり、それは黑鯨の齒鰭を細くして、頭の形の籠にあみ、それに毛髮を植ゑたものであつた。其後承應元年に若衆歌舞伎の前髮が禁ぜられて、やがて承應三年頃からは、前髮鬘といつて、前髮に假髮をそへたものが出來たやうで『雍州府志』（天和二年開版）には旣に京都に鬘屋があつたことが見えてゐる。延寶寬文の頃に至つて、今日の鬘の如く、銅板を用ひ、元祿年中に至つて、友九郞といふ鬘師が出て、生髮に似た精巧なものを作り出したと傳へられてゐる。此鬘は歌舞伎にも用ひられてゐたのであるから、人形の頭に鬘が用ひられたであらうことは疑ふべくもないが、如何なる種類の鬘が用ひられたであらうかは、詳細に之を記錄に徵することは出來ないのである。

世話物と時代物　勿論世話物の人形に對しては、當時の風俗を標準としたものであつたらうことはいふまでもないが、時代物の人形に於ては、嚴密に人形の示す時代によるよりも、大體は歷史の示す時代の風俗に則りながら、それも頗る大ざつぱなものであつたらうことは、丁度近松の時代物が、歷史的人物をかりながら、實際は元祿時代の事實を編み込んでゐると同樣ではなかつたらうか。時代錯誤や時代混亂は、存外神經過敏でなく行はれ

たのではなからうかとも考へられるのである。

樂屋圖會の記述　成程『樂屋圖會拾遺』を見ると、享和頃の鬘の品目として、燕手、半鬘、銀天窓、大吉髷、百日鬘、茶筌、信夫返、島田、張打、勝山、羽二重張、皇后、天王、惡王子、鬃甲、冠下の外、採揚、袋付、ぼつとせ、矢筈、生〆、伊五、奴、尼、前髪、童子、親父、鎌髭、素盞嗚、竹の節、片箭、織田藏、坊主、平九郎、雲額、天鵞絨張、悲死皮などがあげられてゐる。此等は人形のみの鬘でなく、歌舞伎と兩方に通用したものであつたらうと思ふが、中でも大吉髷の如きは寶暦九年に姉川大吉が之を結ひ始めた鬘だといへば、元祿後のものであることはいふまでもない。けれども此中には、素盞嗚の如く元祿享保時代から用ひられてゐたものも少くなく、公卿大將大臣などに用ふるといふ鬃甲だとか、皇后、天王、茶筌、奴、伊五、尼、前髪、童子、親父、坊主、竹の節（丁稚）などの如きは、勿論昔から用ひられた鬘であらうと思はれる。

作品中の例　なほ此等の鬘については、風俗史と比較する時に、茶筌、勝山なども、明かに近松時代に用ひられたものと見るべく、或は立役に用ふる生〆とか、賊首などに用ふる百人鬘なども古くから用ひられたであらう。更に近松の作中には兀僧（總髪）、鎌髭、はけ、のんこ、つと出し鬢、禿などの語も屢〻見られ、『井筒業平河内通』の第五段には、「明けて八つのおつぽろ髪」とか、「鐵壁が前髪鬘すつぽり落ち、糸鬢奴の剃り立て頭」などあり、『曾我會稽山』の第二段には「懸鬚鬘に姿をかへ」、又、『吉野忠信』第二段には、辨慶が鬘店へ飛込んで姿を變へようとして「兎にも角にも此顏では若衆鬘も似合ふまじ、立髪鬘はなほの事、ハテ氣の毒と見廻せば翁鬘の白髪に白髪の惣髭添へてあり、ヲヲ是こそと懸直し」て飛出し、關所の番卒に怪しまれ「懸髭鬘をかなぐり捨て」てあばれる處がある。更に『吉野忠信』より一年前寶永三年上演の『加増曾我』の初めには、おつなといふ女髪結があり「今は誠の賤の女と人もゆふなり我も結ふ女の髪結ひすき櫛のすき間すき間の小働き、口說の文の下書を兎に角渡世のつなつなと呼ばれて人の氣に入りて遣手が隙のいる時は賴みに廓近ければ禿の髪も結」ふ

のであるが、本當は矢張男の髮を結ふのが仕事であつたことは、箱王團三郎が之を尋ねると「あいと答へてむつくと起きお月代かお額か、但お髮の御用なら、大銀杏、中銀杏、立かけ、投かけ、千松髷、五分一、蟬折れ、鴨の嘴、さて月代は後高、後下り、片割月、外方、しててん、繰鬢、熨斗鬢、しやくり鬢、額にとつては內ぐり、外ぐり、すぐ額、業平がかりの透額、半髮額、月額、唐犬額、角額お望次第でござんす」とおつなが答へ、結髮の種類としてあげられてゐるものが、大抵男の髮だからである。實際に於ては女髮結はもつと後に始まつたといふ說があるが、それにしても此處にあげてある結髮の仕方は、元祿寶永の頃に流行してゐたものであることは疑ふ餘地がない。して見ると、この種類の鬘も自然人形には用ひられたことであらうと思はれる。かういふ風にして、鬘の使用されただらう場合を數へあげると、近松物の鬘の種類も全體では可成りな數に上つたことであらう。尙『國性爺合戰』等二三の支那の材料を取扱つたものの人形は、頭髮も幾分支那風にしたことであらうから、鬘も自らそれに適當するものを用ひたことであらう。

鬘使用の例　序に元祿時代の人形には、如何に盛に鬘が使用されたかを示すに足る好例があることを附加へておかう。それは元祿十六年春上演の『最明寺殿百人上﨟』である。此曲の下卷の道行の次に女勢揃へといふ節事がある。これは時賴坐禪の留守中に、萬一の事があつた際、鎌倉の安全が如何に保證されるかを見んが爲に、時賴の北の方が、關東八州諸大名の奥方達の參集を求めて、一堂に勢揃ひをするといふのである。ところが此時集つた奥方達を始めとして、侍女から臺所方から茶道坊主に至るまで、悉く女と限つて、而もそれが年齡相應の男裝をしてゐるといふのであるから、女の首に鬘を用ひた（尤も兜で誤魔化せぬこともないが）ことは疑ひないのである。女の首に男の鬘をつけたり、男裝をさせた人形をずらりと集めた處は、如何にも花やかでもあり奇拔でもあつたが、一面に於て鬘が自由に使用されてゐたことを知るに足る證據であらうと思ふ。

人形の衣裳

衣裳の贅澤禁止令　構造と共に、表情の上から甚だ大切な部分である人形の衣裳は、近松以前に於ても、既に可成に贅澤なものが用ひられたらしいやうである。歌舞伎芝居では、寛永十三年江戸猿若座の舞臺に華美な衣裳を用ひたといふので、座元等が獄に投ぜられてをり、又操芝居の方でも座元の薩摩小平太も、木戸の上に薩摩侯の定紋をつけた紫絹の幕を張り、人形の服装にも贅澤なものを用ひたといふので獄に投ぜられてゐる。又慶安二年三月江戸の諸座から差出した證文にも、

前かとより被仰付候通少しもおごり申間敷候。

堺町通り　　　　薩摩
　　　　　　　　七郎左衛門
　　　　　　　　外記

寛文や天和時代の沙汰を見ても、

○寛文八年申三月御觸

一　人形裝束不可結構何にても金銀の押箔可爲無用事。

但大將人形計ゑぼし金銀不苦事。

○天和三年亥二月十八日御觸

一　堺町葺屋町木挽町見世物不可結構並惣役者人形衣類絹紬木綿麻布可着之事。

更に元祿に入つても、

○元祿十六年未四月十八日御觸連判

一　操人形之衣類美麗に無之惣て目立候人形の仕方等一切仕間敷事。

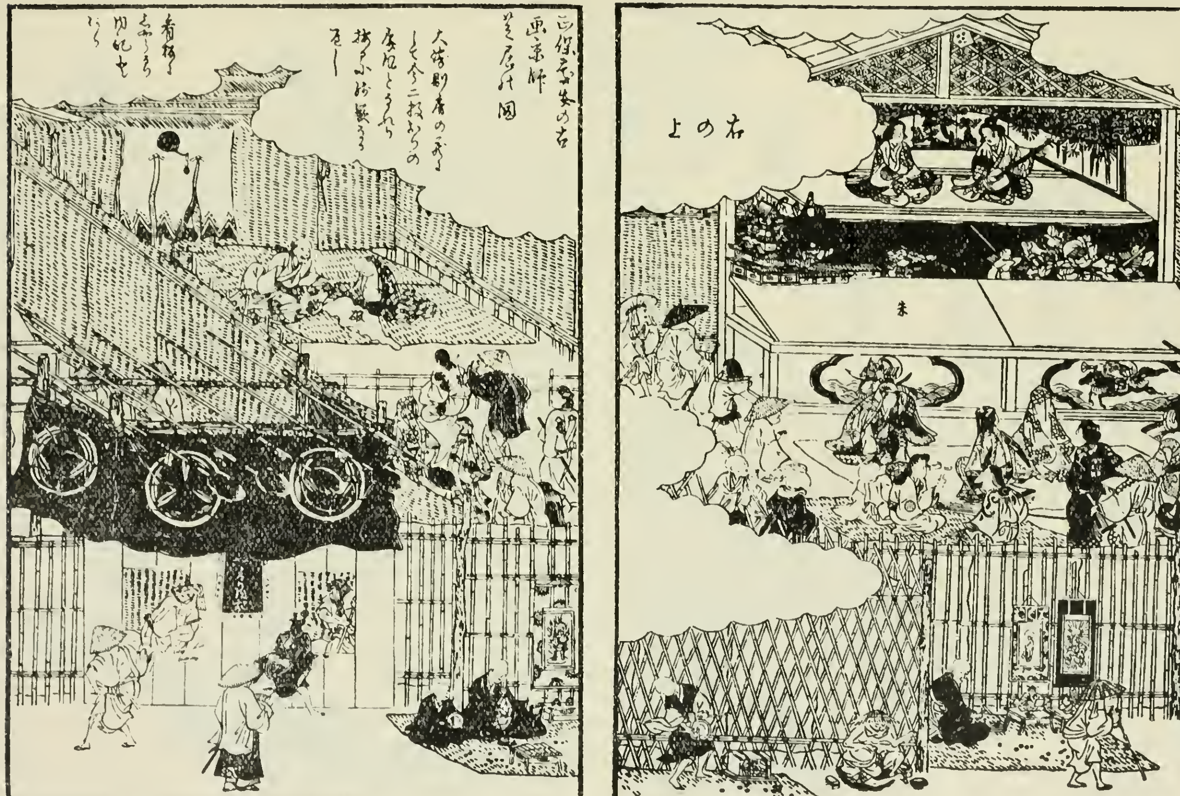
などと記されてゐる所を見ても、それが江戸のみでなく、上方にても相當贅澤なものが用ひられたことを想像せしむるに足るであらう。けれども度々の驕奢抑壓令によつて、人形の衣裳などの發達が少からず阻止されたことも否むことは出來ぬと思ふ。

竹豐兩座の競爭　それにしても元祿十六年以後、竹豐兩座が共存して互に競爭を行ふに及び、殊に竹本座が竹田出雲の手に歸して、吉田文三郎が之に加はるに至つては、衣裳なども次第に華美となつたは勿論、人形芝居の有ゆる方面の發達が著しくなつたことは爭ふことは出來ぬ。『竹豐故事』は卽ち此等の事情を述べていふ。

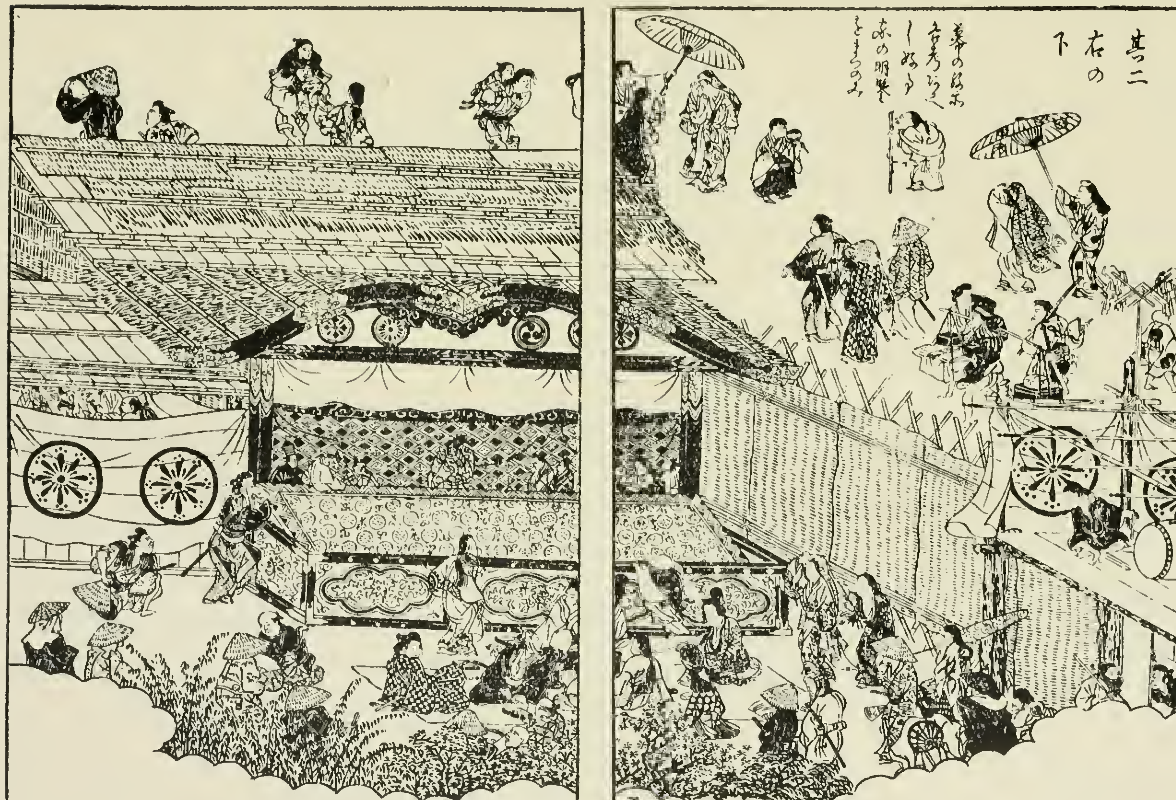
「猶又古來の淨るりは……操道具も粗末なる仕方にて、大方は黑幕と山簾とにて仕舞ぬ。人形の衣裳は鍮泥の摺込模樣、女人形は紅の表に淺黃裏杯にて事足りぬ。元來足付人形などは曾てなかりし事なり。其後次第に操芝居繁昌せるに付、道具建衣裳等漸々に向上に成、別して竹本豐竹兩座と成てより東は西に負まじ、西は東に勝らんと互に勵み出來益芝居繁昌し、淨るりの作者は種々樣々の趣向を工み出し、道具建にも金銀を惜まず金襖にて舞臺を輝かし、或は數寄屋掛の粋成思ひ付に智惠の底を振ひ、人形の衣裳には縮緬緞子繻子金襴等にて美麗を盡し、詰人形の外は皆足付となり、出遣の外は介錯足遣ひ立懸り歌舞伎役者の所作より増りて天晴見物事也」

尤も此書は寶暦六年の刊行であるから、此記述には近松以後の事が大部分を占めてゐると見なければならぬのであつて、近松在世時代殊に出雲や文三郎が竹本座に現はれるまでは、竹豐兩座の競走も、語り方以外にはそれほど、烈しいものではなかつたであらうと思はれるし、從つて衣裳や道具の如きも非常に贅澤なものではなく、

縮緬や緞子や繻子などを着た人形が、金襖の輝いた手摺で舞ふといふのは、よし行はれたとしても、竹田出雲が竹本座を引受けて、文三郎が活躍し出してからのことと見ねばならぬ。それにしても其昔寛文天和あたりに於て、贅澤な衣裳が禁ぜられてゐるといふことは、當時に於て既に人形芝居が相當に發達し、今日想像される以上のものであつたと見て差支へなからうと思ふ。



第四圖　正保慶安頃の京都操芝居の圖　五〇三頁　五四六頁參照　其一



第五圖　正保慶安頃の京都操芝居の圖　五〇三頁　五四六頁參照　共二

操芝居の舞臺構造及び舞臺裝置

正保頃の舞臺　人形が淨瑠璃と結んだ頃の舞臺及びその裝置についても、詳しいことを正確に知ることは出來ないけれども、正保四年五月頃の江戸の操芝居の様子を書いた例の林羅山の隨筆に、

　堂内假構棚層々、疊氈張帷高二丈許長數丈、……在棚底歌者聲有上有下有細有巨、……

とある處を見ると、高さ三間許り、幅四五間の設備をなし、之に歌舞伎の舞臺とは異つて、今日の所謂手摺即ち勾欄を、二段か三段にして、それに毛布をかけるとか、布を張るとかして、之に沿うて人形を舞はし、太夫は全く蔭に隱れて淨瑠璃を語つたものであるらしい。更にまた天和二年に刊行された『雍州府志』の記す所を見ると、京都に於ける操芝居にては、中央正面に舞臺を設け、其横の長さが五間あり、低い手摺をかまへ、其上と下とに幕を張り、人形の遣ひ手が上の幕に身を隱し、幕の間に人形を出して、操つたといふから、上から糸で人形を動かしたのである。けれども其初めには左右の大柱の間に幕を張つて、人形をその幕の上に出して操つたといふことになつてゐる。此等で見ると、初期に於ける人形を操る舞臺の構造は頗る簡單で、要するに人形遣の體を隱すに足る幕を引張つて、上の幕蔭から糸を垂れて人形を動かし、或は下の幕に沿うて、人形を差上げて之を操り、若しくは幕の代りに歌舞伎の舞臺に代るべき簡單な手摺を設けて、その蔭から人形を操つたもののやうである。

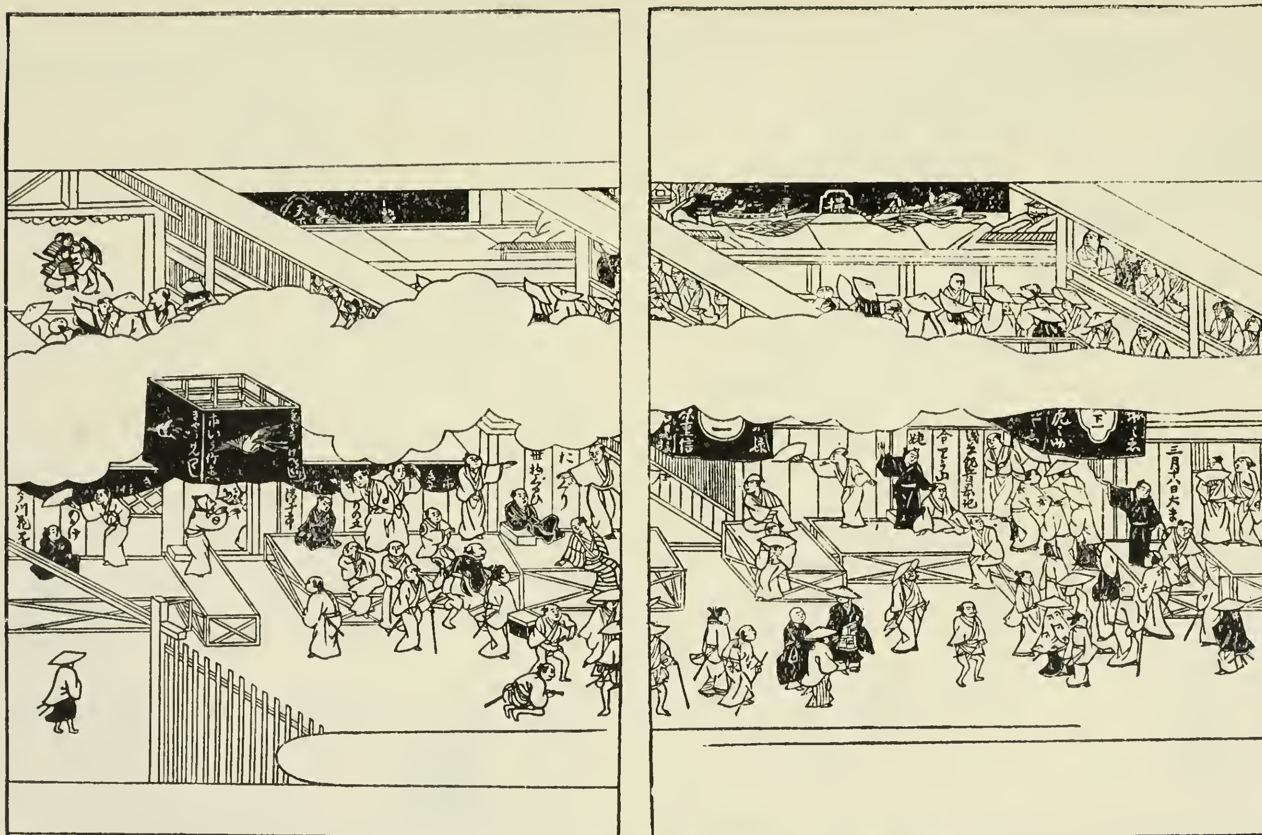
　此等の記事を最も明確に裏書して呉れるものは、『聲曲類纂』にも採入れられてゐる、例の有名な、正保慶安頃の京師の芝居の圖といはれる右の上、及び右の下と記入ある二面の挿繪である。二面共に、手摺に相當するも

のとして、可成りに大きな箱のやうなものがあり、一方のは朱塗り、他方のは飾りがついてゐるやうだが、共に箱の蓋にあたる部分があけかけたやうになつて、見物席に向つて傾いてゐるやうである。そして前者では、舞臺裝置として、向つて左端に近く、小さい象徴的な城が作られてゐる。その城が何で出來てゐるかは分らぬが、後世の所謂書割ではないらしい。兩圖とも、箱卽ち欄に沿うて人形が活躍してゐる處だが、その人形が大凡半身丈けしか出してをらぬ處から見ると、遣ひ手は蔭から之を差上げて遣つてゐるものと思はれる。背景に相當するものとしては、前者には黑幕、後者には模樣幕がある丈けで、その上部に、前者には女太夫らしいのが、三味線彈と共に一種の出語をやつてゐるが、後者では語り手は幕にかくれてゐて分らない。此の出語に關しては、或は女太夫なるが故に、出語をしてゐるのか、といふ說もあるが、ひよつとすると、普通は後者の如く、幕にかくれて語るが例なのが、前者は女太夫なるが故に、見物の心を引かんが爲に顏を出してゐるのかも知れない。それともわざと幕をあげた所を繪にしたのかも知れない。そして後者の太夫は同じやうな床で語つてゐるのが、わざと幕に隱されてゐる處を描いたのかも知れない。何れにしても普通は太夫も三味線も人形遣も、その姿を見せないのが例であつたやうである。それでは太夫等は何處にゐたかといふと、正面の舞臺裏にゐたものらしく思はれる。それから見物席はといふと、只藁莚が布いてあるに過ぎず、劇場の屋根にしても、只舞臺の上のみが板葺か藁葺であつて、觀客席の上には屋根はなかつたらしい處から見ても、大體に至つて粗末なもので、多少の裝飾を施されたものといへば、舞臺の周圍及び勾欄丈けであつたやうである。それにしても延寶の終か、貞享頃に京四條大橋小橋の間の北側にあつたといふ雨蛙の芝居といふのは、雨の時には見物が他の芝居から來り集つたといへば、他の芝居の見物席には屋根がなくて、此處にはそれがあつたものであらう。

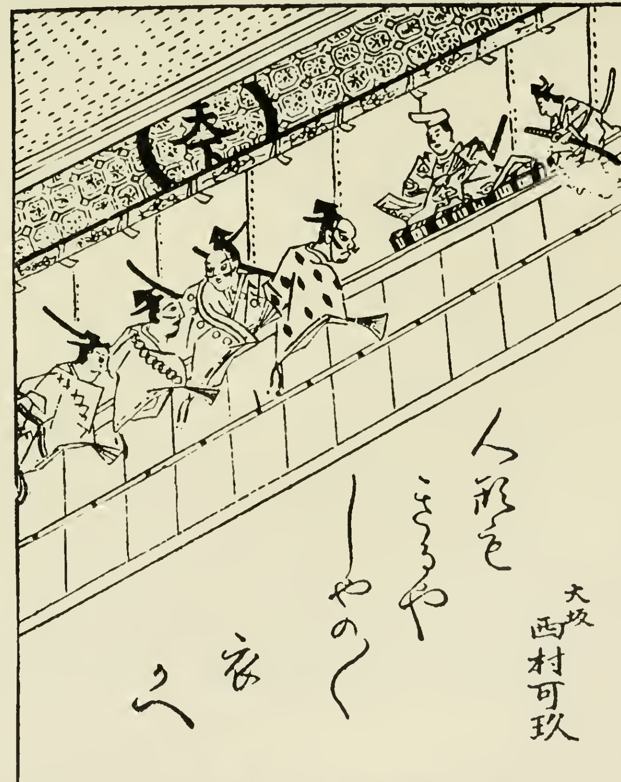
又『聲曲類纂』に載つてゐる寬文古畫江戶堺町葺屋町芝居の圖といふので見ると、肥前掾座も、丹波少掾座のも、他の諸座のも、皆大體相似たもので、舞臺の奥に操の字が見えてゐるし、寫實的な裝置も大分整つて來て、



第六圖 寛文古書江戸堺町葺屋町操芝居の圖 五〇四頁 五四七頁参照 其一

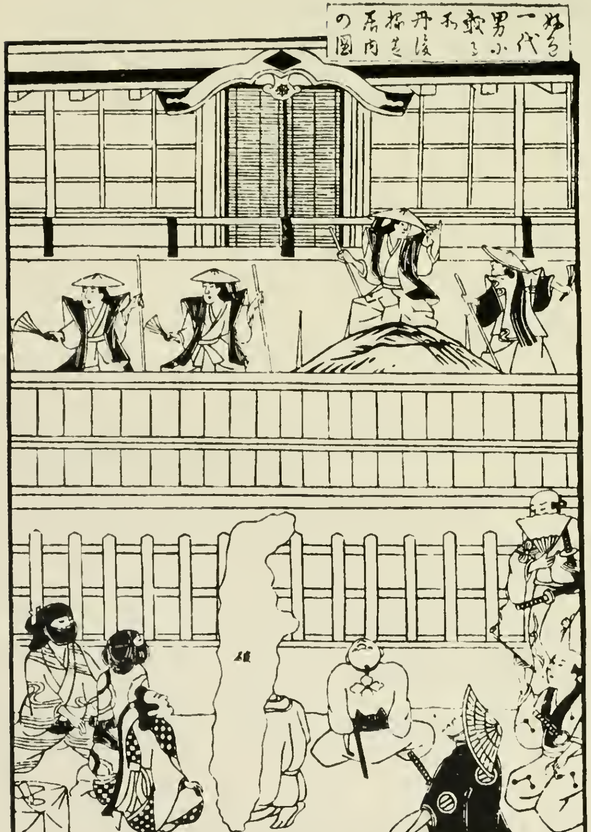


第七圖 寛文古書江戸堺町葺屋町操芝居の圖 五〇四頁 五四七頁參照 其二



第八圖　天和二年風黑著高名集所載

操芝居の圖　五〇五頁　五四七頁（二）參照



好色一代男所載　丹後掾操芝居圖

五〇五頁　五四四頁　五四七頁（三）參照

見物席も可成しつかりしたものとなつたやうであるが、手摺は二段にて、背景丈けは相變らず黑幕ですまされてゐる。それから天和二年大阪版『高名集』に收められた繪を見ると、手摺と、背景をなす几帳めいた幕の外には、何の裝置もないやうに思はれる。又かの『聲曲類纂』所載の『好色一代男』の中にある丹後掾芝居內の圖といふのも、貞享二年印本『西鶴諸國はなし』に載る井上播磨掾が芝居の圖といふのも、大同小異であるが、前者には一寸した道具裝置があり、手摺は二段のやうだが、後者には明かに人物が三段に出てゐて、手摺が三段あることを示してゐる。その中央最も高い處に、觀音開の扉があるやうに見えるのは、そこからも人形が出入出來たのであらう。

貞享元祿頃の芝居　更に江戸操芝居の貞享元祿頃に於ける繪として『聲曲類纂』徵の巻に載つてゐる土佐少掾の繪は、一寸した衝立が一つある丈けで前面の手摺の奥は、二段になつて、手摺代用の幕が設けられ、背景でなくて前景のあつさりしたものが、前面の手摺に書かれてゐる。和泉座のは、後ろに幕手摺がある外に、前にも手摺が一段はあり、都合三段になつてゐるやうである。伊勢の芝居には、中央に垣や門などの道具が用ひられ、前にも手摺があり、後ろには幕の手摺がある。半太夫の芝居には、馬と駕籠とが道具として用ひられ、更に前に屏風模樣の手摺があり、後ろには幕手摺と、背景には龍の模樣の幕がかけられてゐる。例の問題の說經芝居江戸孫四郎座の舞臺には、もつと寫實的な道具建が用ひられ、手摺の上には人形相當な小さい舞臺とでもいふものが設けられてゐることが明白に分るのである。何れにしても、此等の江戸の操芝居には、場面相當な背景といふやうなものが用ひられてゐないで、背景に相當する黑幕又は飾り幕、若しくは目立つ處に、座元若しくは太夫の名を示す大きな文字が現はされ、普通には中央の手摺、若しくは最前面の手摺に重きをおかれ、又其他の手摺の代りには、幕が大に用ひられて、未だ道具の用ひられ方が頗る少いことは注目に價することである。之について最も興味あるのは、元祿三年刊『人倫訓蒙圖彙』所載の土佐掾の芝居繪である。これは樂屋から見たものである丈け

に、内部の樣子が一目明瞭であるが、下の手摺に沿うて黑幕がある丈けで、その上容には何もないやうである。そして盲人三味線彈が太夫と向合つて臺の上で語り、凡てが至つて簡朴なものである。幕には矢張劇場の紋と土佐掾の字が染め込まれてゐる。

古淨瑠璃時代乃至貞享元祿頃の操芝居の舞臺構造が、大體以上の如くであり、背景なども殆んど用ふることなく、多くは黑幕ですまされたであらうことは、作品が戲曲であるよりも物語的であり、場所と時間の關係について戲曲的考慮が費されてゐないことで分るが、試に一つの例を見ると一層それは明瞭となるであらう。延寶四年上演の『源氏供養』第五段を見ると、

「……院も御幸なるべきとて早御いとま給はれば、法印喜悅限りなく、御前を立てそれよりも御寺をさしてぞ歸らるゝ。かくて女院は路次の警衞花やかに、御車をとゞろかせば紫式部を始として、其外の女房達、各御供申つつ石山寺へと御幸ある。寺にもなれば、御堂の內陣に御座をかまへ……」

と、まるで活動寫眞式にパツパツと場面が變つてゐる。その度每に背景が變へられただらうとは考へることが出來ない。又道行の場といへば、兎角はそれからそれと情景が變るのが習であるが、古淨瑠璃時代の作品の道行ではそれが一層に烈しいのである。其例としては貞享二年正月上演『賢女手習並新曆』の道行が最も見事である。瑠璃姬母子は河內から出て、東海道を通つて、奧州は津輕まで出かけるのである。人物が幾ら早い道中をしようと、それは場合によつては仕方がないとしても、それに應じて到る處の情景を見物に見せるべく背景を變へるといふことは、今日なら兎も角も、所謂古淨瑠璃時代に於ては、幾らからくり仕掛を用ひるとしても、又今日のやうな刎返り式を用ひたとしても、よく之を實行し得ただらうとは想像することが出來ぬ。後にいふ如く、簾に山の畫を描いてすましてゐたのを、張り拔にしたといつて、珍奇をほいほいいつてゐる時代に、今日の進步をその儘あてはめて考へることは無理であらうと思ふ。

竹本座時代　やがて貞享二年二月に至つて、竹本義太夫が竹本座を創立してからも、舞臺構造や背景、裝置などの上にさしたる工夫が凝らされなかつたものか、これといふ記錄はないやうである。けれども段々に幾分づつかの進步が見られただらうことは、例の『竹豐故事』の中卷に「猶又古來の淨瑠璃は……操道具も粗末なる仕方にて、大方は黑幕と山簾とにて仕舞ぬ、其後次第に操芝居繁昌せるに付、道具建衣裳等漸々に向上に成」つたとあるにても想像することが出來るであらう。更にまた同書を見ると、豐竹座が竹本座と對立するに及んで、兩座の間には勢ひ競爭が起つて、「道具建にも金銀を惜まず金襖にて舞臺を輝かし、或は數寄屋懸りの粹成思ひ付に智惠袋の底を振ひ、人形の衣裳には縮緬緞子繻子金襴等にて美麗を盡し」たとあるから、豐竹座の創設が操芝居の舞臺構造や道具建などにも、相當の進步と變化を促すこととなつたと見なければなるまい。その一例が既に述べた享保六年八月上演の『信州川中島合戰』第四段に於ける山の舞臺裝置である。卽ち山の舞臺面といへば、簾に山の畫を描いた所謂山簾を用ふることにきまつてゐたのが、此場の天日山の舞臺から後、張拔きの山を用ふることになつたのである。今日から見ると全く馬鹿馬鹿しい話であるが、當時に於てはそれが少からぬ新案であつたらしく、近松はそれを自作の「宵庚申」の中へさへ取入れて評判してゐるのである。ところで豐竹座の創立されたのは元祿十六年五月二十八日の事であるが、その數年前の元祿十二年五月六日を初日とする竹本座上演の「本海道虎石』の時に、既に舞臺上に一大變化と進步が起つてゐることを私は信じたいのである。

虎石と舞臺變遷　一體此『虎石』といふ作品は『聲曲類纂』にも、竹本座と緣の淺からぬ錦文流の作であるとされ、享保十年正月豐竹座興行の『昔米萬石通』（西澤一風及田中千柳作）にも、「本海道虎石錦文流作ぢやげな」とあるからには、黑木勘藏氏もいつてゐるが如く、錦文流の作としても間違ないであらうし、殊にその所信を裏書する上に多少の助にもなりさうな下の文が、文流作の「棠大門屋敷』（寶永二年刊行）の第二卷「江南氣色の森」中に記されてゐる。

「浄るりは筑後、播磨太夫死後浄るりもあるまいと思へば、またきついものが出たり、殊更ふし付が上手なり、虎が石の上るりに戻子手摺といふ事を仕出し、人形つかひやうを見せ、素語といふ事をはじめたり、あやつり芝居に舞臺を付る事此ときをはじめとす」

これは此『虎石』の曲が、文流自らの作であるから、『栄大門屋敷』のやうな浮世草子の中に、わざわざ書入れたものと思ふ。從つて私は之を充分信ずるに足るものであると考へるのである。ところで文流の文で見ると、此『虎石』の淨瑠璃上演の元祿十二年に綟手摺といふ事と、素語といふ事と、操に平舞臺を附加へることの、三つの新しい事が始められてゐるのである。此素語りの問題は今關係ないから省くとして、此處で問題となるのは綟手摺を始めたことと舞臺をつけ始めたといふことである。綟手摺といふのは紗のやうな薄い荒織を張り、人形遣の體の動きが、それをすいて見えるやうな設備をしたものだらうと思はれる。此が人形の遣ひ方に於て述べた『御前義經記』に於て絹綟の幕を張つて、わざと人形遣の姿が見物に見えるやうにしたといふのに一致するのである。又此が例の『曾根崎心中』の繪に於て、辰松八郎兵衛が舞臺の眞中にもち出した綟布張りの衣桁の後ろで、おはつの人形をつかつてゐる事にまで進んだのであらう。そしてそこで人形の遣ひ方及び八郎兵衛の手腕をはつきり見せようとしたもので、それ等が遂に出遣を導くに至つたものだらうことも別に說いた如くである。そして又『虎石』の時から、歌舞伎芝居のやうな平舞臺を、操芝居にも設けたといふのである。これ等の事實は、人形遣が手摺から前へ飛出し、同時にこれまで舞臺裏や、横の床などに隱れてゐた語り手が前へ出て語ることを意味するもので、少くも竹本座に於ては所謂出語出遣の語が、此『虎石』上演の際に開かれたといつてよいと考へる。此等については、淺學の私はまだ先覺の記する所を見ないが、折角設けられた附舞臺は、其後如何に利用されたものであらうか。

附舞臺と花道　竹本座に於ては、『曾根崎心中』で人形の衣桁遣や出語に、『用明天皇職人鑑』に於ては出遣出

語に附舞臺が用ひられてゐる。けれども既に少くも『曾根崎心中』及び『職人鑑』の以前に、宇治加賀掾の舞臺に於ては、明かに附舞臺が出語出遣に應用されてゐるらしい有様を見ることの出來る繪がある。それは口繪に揭げた『源氏六十帖』の繪である。此繪を見ると、大藏善右衛門と利右衛門とは、おやま人形を、手摺の前の舞臺で遣ひ、その他男の人形遣宇治治郎左衛門や宇治幸左衛門等も、手摺の前の舞臺に出て人形を遣つてをり、「外ぶたい手づま人形二人しよさ事大あたり」の語もそこに附記されてゐる。この繪は舞臺面その儘ではなく、時間的にも又場面からも多少看板的の所がある樣であるが、人形の出入口に幕のかかつてゐる處から見ると、實際上演の模樣とはまるで似てもつかないで、全く出鱈目の繪であるとのみいへないこと丈けは斷言出來るやうである。大方此繪は二枚か三枚に描くべきを、一枚にした繪であらうと思ふ。更に此繪について記すべき點は、人形出遣の爲の花道が舞臺中央から見物席の中央を通して設けられてゐることと、舞臺の下手卽ち向つて左に人形と人形遣の出入口としての紋入切幕が見えることである。花道が何時から用ひられたか、竹本座などにはどうであつたかも知らないが、此花道の兩側に所々松が植ゑてあるところから見ても、此は直接には歌舞伎から來たのであらうが、元來が能の橋がかりと緣があるだらうことは明かである。又不幸にして太夫の語つてゐる樣子が見えないから、出語出遣兩方面の繪といふことも出來ないが、確ゑ人形の出遣丈けは行はれてゐることと、實際に於て、道行の爲の花道が設けられて、おやま人形遣の大藏善右衛門が、傾城おいふしうの道行を遣つてをるといふことは、疑ひないことで、舞臺構造の變遷を知る上に於て面白いものである。

ところが此『源氏六十帖』の繪は何時頃の繪であるだらうか、これが問題なのであるが、人形の遣ひ方の處でも述べたやうに、色々の事情から、元祿十二年『虎石』上演頃から、遲くもその後一二年の間か、元祿末頃までの、此作二度目の上演の際の繪であるやうである。果して然りとすると、『榮大門屋敷』の錦文流の記事は、此繪によつて明かに事實を裏書されたことになるのである。何しろ錦文流は丁度その當時の淨瑠璃作者でもあり、竹

本座にも關係があり、而も此書が寶永二年の刊行であるからには、錦文流の筆に疑ひを挿む餘地はないのである。

尙ほ加賀掾の正本『愛染明王影向松』の繪が此問題と關係をもつものである。此繪の一つを見ると、手づま太夫宇治太郎左衞門と、村上武兵衞とは、共に男の人形を附舞臺の上に出遣をしてをり、おやま人形遣の利右衞門は傾城白菊を附舞臺に出て遣ひ、おやま遣大藏善右衞門は傾城宮城野の人形を、附舞臺から下りて花道で遣つてゐるやうである。又その繪の他の一で見ると、「傾城白菊道中の所、おやま遣ひ申候」とあり、男人形の正方は、「宇治太郎左衞門遣ひ申候」とあり、村上武兵衞の遣つてゐる、かぶろの人形に對して、正方が之をなぶつてゐる處に、「花道へ出遣申候大あたり」と記され、此等の人形の側には、『源氏六十帖』の花道に於けるが如く、小松の樹をあしらつて、如何にも道中であることが見せてある。そしておまけに三味線作右衞門も伊太夫甚太夫の二人の太夫も、上下姿で出語をなし、その側に、「中の段舞臺へ出、かたり申候大あたり」とある。そして此作に對しては水谷氏は、「元祿の末若しくは寶永初年のものなるべし」といつてゐられる。けれども『源氏六十帖』も『愛染明王影向松』も、人形の遣ひ方の項に於て說いたが如く、共に元祿十二年頃の加賀掾の上演であり、遲くも元祿十六年の『曾根崎心中』より前の上演である。從つて竹本座の『用明天皇職人鑑』の鐘入の段に於て、始めて出語出遣をした（外題年鑑所記）といふのは、淨瑠璃界一般に於ての事でなくて、只竹本座のことであると見るか、それよりもむしろ『外題年鑑』の記事を誤りと見るべきである。けれども『用明天皇職人鑑』の時から、竹田出雲が竹本座を引受けて、此の上演に出語出遣などを導入れる前に、花道などを加賀掾が用ひてゐたとしても、それはあまりに前のことではなく、或は附舞臺と前後して現はれたものであるかもしれない。そして歌舞伎式の附舞臺を新に設けたといふ錦文流の說は、立派に信ずべき記事であるが、それではどうして『虎石』上演の元祿十二年五月六日から、舞臺構造や裝置などの上に大きな變化が起つて來たのであらうか。此點が私の述べたい所であつて、今私は話を本筋に引もどさねばならぬ。

虎石の時舞臺進歩の理由　此理由を述べるに方つては、私は先づ豐竹座の創立者である豐竹若太夫のことを研究して見ねばならぬ。彼についての傳記も亦餘り明瞭ではないやうであるが、彼が豐竹若太夫を名乘る前に於て竹本釆女といつて、義太夫の弟子であり、美音を以て成つてゐたといふことは事實として先づ信じられるやうである。その釆女が何時義太夫の弟子となり、如何なる理由で何時竹本座を脫退して獨立したのであらうか。それが竹本座の舞臺や裝置の進歩の上に刺戟を與へたものの如くであるから、私は一通り之を調べて見たいと思ふ。

一　竹本長門太夫編『淨瑠璃大系圖』に、此時（元祿八年正月二日竹本座にて『齋藤別當實盛』上演の際）竹本釆女初舞臺とあるを、『義太夫年表』は、他に所見なしと附記してゐる。

二　豐竹若太夫事、若輩の頃より竹本流を學び、家業はよその事にして每日芝居に入込稽古怠る事なし。其頃は竹本釆女といへり、年十八歲の頃、筑後諸芝居におゐて、『傾城懷子』といふ淨るりを語られしかど、しかしかの事なく其年も暮れ、あけの年東立慶芝居にて道具屋吉左衞門永島重太夫、其外門弟あまた寄合、素淨るりの出かたり、是もはかばかしからず半にて止ぬ。（操年代記）

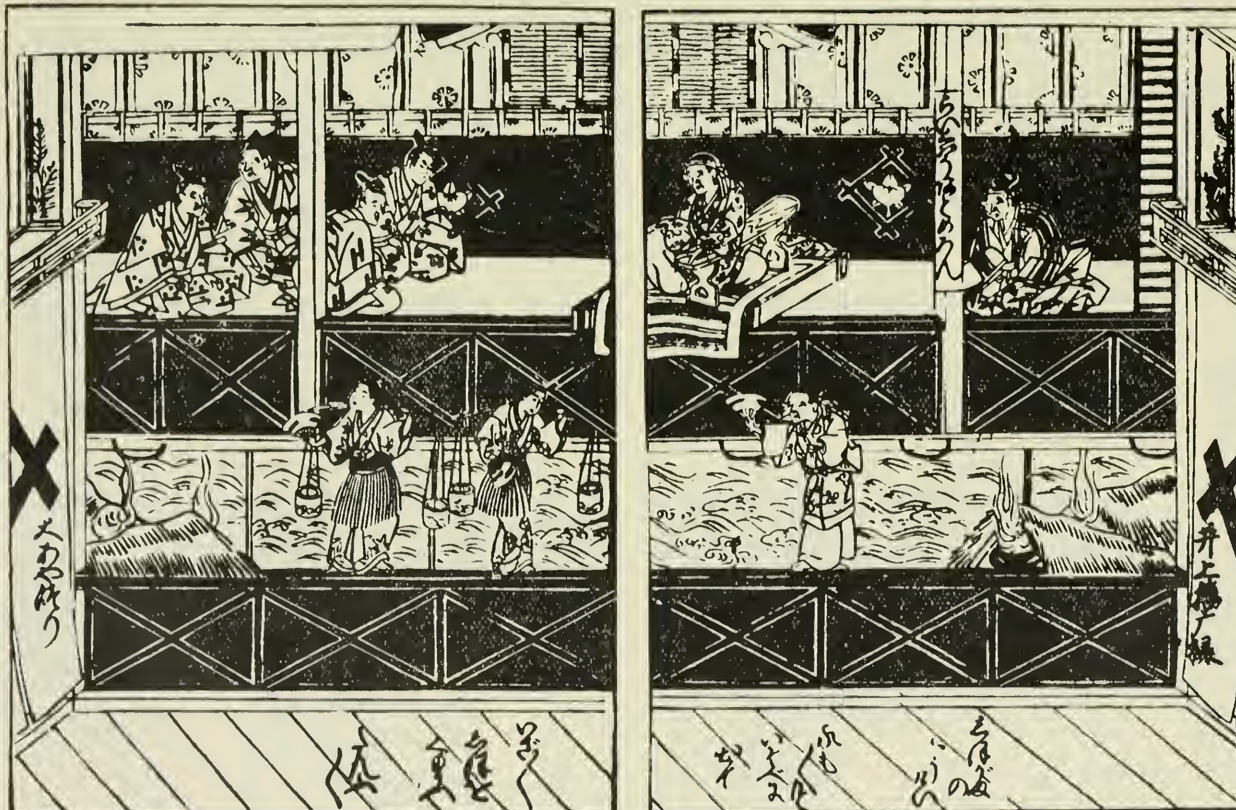
三　『義太夫年表』には、右の『傾城懷子』を釆女が十八の時とするのは、「同人が心中『涙の玉の井』を語れる時より逆算するに、當年は二十二歲にしてこの說從ひ難し」とあり、從つて立慶町の素淨るりの出語は元祿十六年の事としてゐる。

四　『外題年鑑』明和版には、釆女が大坂道頓堀にて芝居興行の始は、元祿十二年三月十一日にて「東山殿子日遊」上演、其後新作『傾城懷子』の初演を同年八月二十八日、『心中涙の玉の井』の上演即ち豐竹座定設座の建立を元祿十六年（十五とあれど誤りとさる）五月二十八日としてゐる。

此等の記述は後から色々の人によつて色々傳へられ、從つて隨分ちがつてゐるやうであるが、釆女が竹本座の初舞臺を十五歲で踏んだのが元祿八年で、十二年には脫退して獨立興行をしたり、地方興行をしたりして、愈々

自信がつくと、十六年には豐竹座といふ定設座を設立したといふのが正確であらう。蓋し釆女は疾に義太夫に其技能を認められて、年長の同輩を壓して聲望あり、音聲は素晴しいし、家には金がうなるほどあるといふことから、既に元祿十二年の頃には、年少氣鋭にまかせて自惚も相當に手傳つて、遂に竹本座の貧弱な地味な興行振りにあきたらず、思ひ切つた改良意見も持出したりしたことだらう。一方には彼の家に金のあるのをつけ込んで、それを利用せんとする先輩や同輩や弟子達がやんやと煽てあげる。そして盛に獨立興行をすすめるといふ風であつたので、遂に若氣の自惚坊ちやんは、元祿十二年に竹本座を脱退し、三月十二日には自らの美音をたのみ、平生から竹本座に不平の美音連を語らひて、一座を起し、隨分花々しい近松の舊作である『東山殿子日遊』を引出して初興行をやつたのであらうと思ふ。そして金にまかせて、舞臺裝置も舞臺の構造も立派なものにする、背景も衣裳も目覺しいものとする、さうして竹本座に對抗し、竹本座の顧客を悉く奪取らうことを工夫したのではなからうか。靑二才がと思つて、馬鹿にしてゐた竹本座でも、何となく新興豐竹座の侮り難い處あるを見ると、ぽかんとしてはゐられなくなつて、舞臺構造や裝置や背景などにも、しぶしぶながら相當の新工夫をこらし、出來るだけの手入をしたのではなからうか。そして釆女の一座に對抗して折角馴染の客を奪ひ去られまいとして、苦心の結果に上演したのが、五月六日初日の『本海道虎石』であつたのだと思ふ。かういふ風に見て來ると、『虎石』の時から見られたといふ色々な舞臺上、その他の新工夫や進歩の意味が甚だよく分るやうである。云ひかへれば此等は凡て豐竹若太夫の刺戟によつて見られた進歩であつたのである。

播磨掾の舞臺繪　けれども此處で忘れてならないのは『操年代記』に收められてゐる井上播磨掾の『賴光跡目論』上演の繪である。『賴光跡目論』は播磨掾によつて度々上演されてゐるが、兎に角彼は貞享二年には死んでゐるのである。貞享二年といへば元祿十二年から十四五年も前、卽ち竹本座創立の年である。それでゐて播磨掾の芝居の繪には、立派に手摺の前に歌舞伎式の附舞臺がついてゐるやうである。そして左右には、今日の歌舞伎



第二十二圖 操年代記所載 播磨掾の頼光跡目論の舞臺 五一二頁 五五八頁參照



第二十三圖 用明天皇職人鑑鐘入の場の圖 五一三頁 五五五頁參照

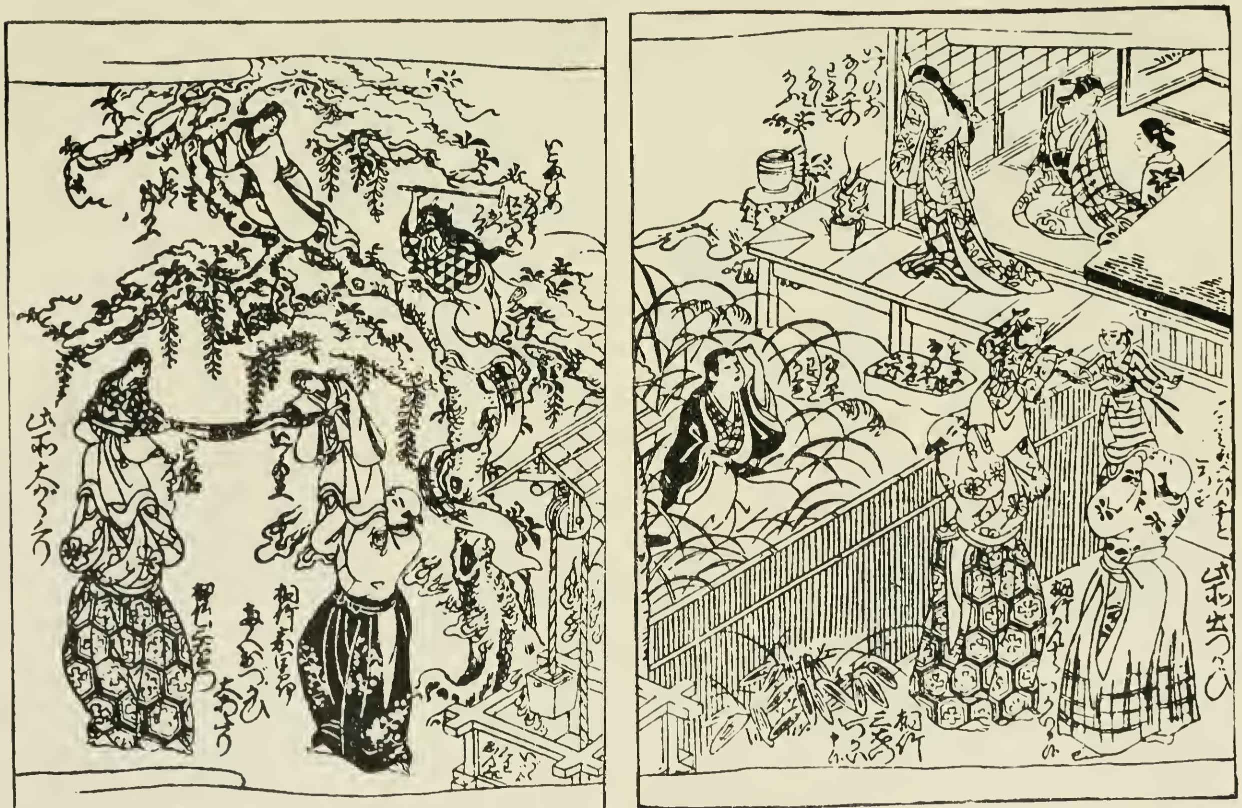
に於けるやうな、出入用の切幕が下つてゐる。出入用の切幕が左右にあつて、附舞臺があるとすれば、この附舞臺は何の爲に用ひられたのであらうか。まさか見物人をそこへ上らせたものとも思へない、又今日の如く、手摺の前の二尺ばかりの、見物が見易い様に距離をつくる爲のものとも考へられない。それよりか遙に奥行が深いやうである。思ふに、人形遣が、必要に應じてはそこへ出て來て、道行などに用ひたといふことの證據にならぬとすれば、少くともそこへ口上云ひどもが出て來るとか、『曾根崎心中』の繪にも見るやうに、見物から花などの贈物を受けるやうな時にでも用ひたものかも知れない。

それから寶永二年十一月初演の『用明天皇職人鑑』の鐘入の場の繪について見ると、竹本義太夫は竹澤權右衛門と共に手摺の前の舞臺に出て、敷物の上に坐つて出語出彈をなし、舞臺の中央には、辰松八郎兵衛が、上下姿で純然たる出遣をやつてゐる。その背後には手摺が三段あつて、大道具としては、中央に高く鐘がつられ、鐘の左方には、中の手摺の奥に大きな松が一本ある。又此曲に關する別の挿繪を見ると、更に色々なからくりが舞臺の上で用ひられ、如何にもからくりの本家竹田出雲の上演であることが思はされるのである。かくしてからくりの増加と共に、舞臺上の設備が漸く複雜になつたことはいふまでもないが、之と同時に又非常に寫實的傾向が加はつて、劇的効果が増されたらしいことは見のがすべからざることであらう。然もこれ等の場面について見出されることは、手摺の中、最奥のには、幕を用ひたもののあることや、背景には座元を示す紋が、初期時代の如く依然として用ひられてゐて、如何にも其處に素朴な趣が溢れてゐることである。

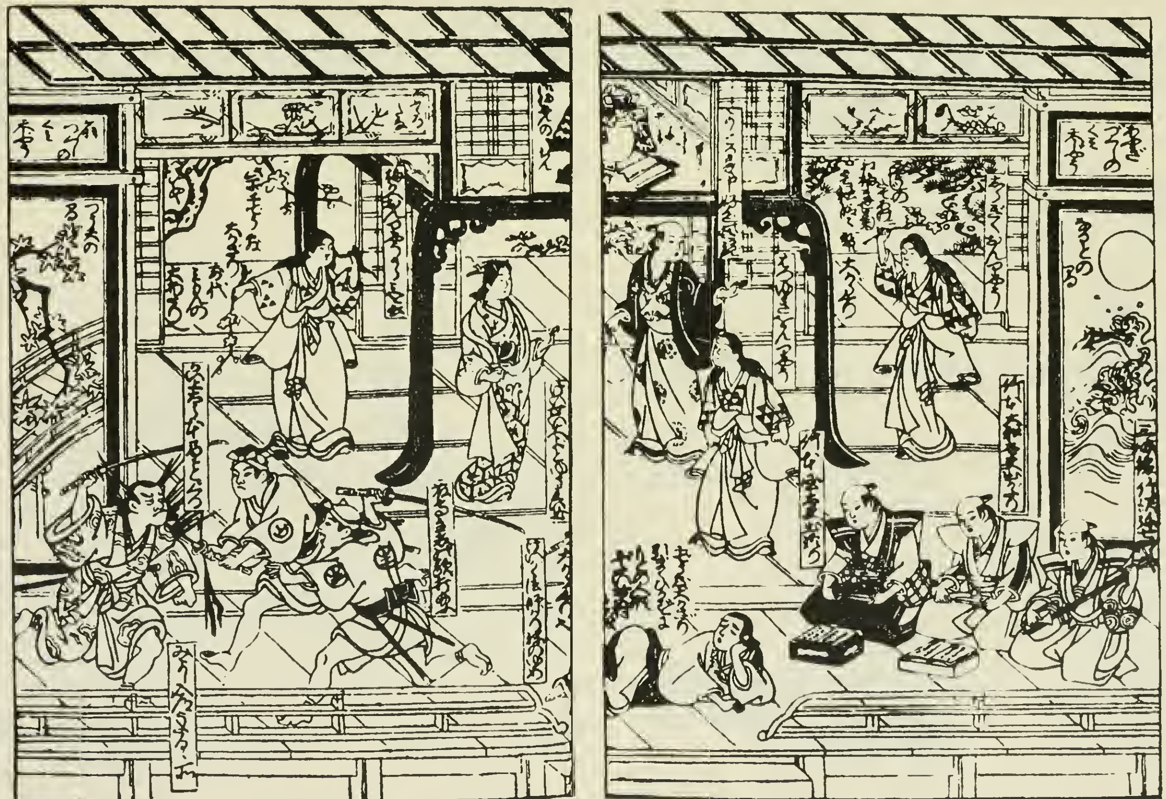
寫實的傾向　一體操り劇に於ては、歌舞伎劇に比して、背景の進歩といふことが、他の方面の進歩に反して、頗る遲れてゐたのであつて、播磨掾座の背景には、なかなか大仕掛の情景を示す設備があるやうであるが、それが何で、いかにして造られたかは、今日想像を許さないやうである。其後竹本座時代になつても、さしたる進歩がなかつたらしく、之について既述の如く『竹豐故事』には、古くは黒幕と山籬の二つが背景に用ひられたこと

をあげてゐるのである。或人などは此點に操り劇の不統一があつたといつてゐるが、それは然し淨瑠璃が、元來オペラ的であり、朗讀中心の劇であるから、自然背景に重きを置く必要がなく、寧ろ黒幕位ゐをつかつた、象徴的の演出こそ、却つて淨瑠璃そのものの純寫實的描寫でない所と一致してゐたといふべきではなからうか。それが世話物の現出後、竹田出雲が竹本座を經營するに至つて、漸く寫實的傾向を加へ、凡ての裝置が愈〻複雜になり大仕掛になつたのであるが、その例は今日殘つてゐる二三の挿繪によつても、容易にこれを見る事が出來るのである。例へば近松作の『井筒業平河内通』の繪を見ると、桐竹勘十郎、桐竹三右衛門桐竹嘉四郎等の出遣があつたことが分るのみでなく、井筒が松にのぼつて逃げゆくあとを、生駒姫の怨靈が松の樹をつたつて追かけるからくりや、井戸の中から火焔がのぼるからくりなどの仕掛がある處を見ると、道具仕掛なども一層複雜になり、演出法が派手になつて來てゐることがよく分るのである。更に近松作の『津國女夫池』の挿繪を見ると、扇盡しの組天井や、鳴門の間、通天の間などの外に、「障子のたてあけに紅梅ませ菊、松の雪段々と替る大からくり」とか、「此處千疊敷大かざり前代未聞の大當なり」とか、又は、「千疊敷大かざり引幕引かずにもとの人形舞臺草村となる大からくりなり」など記されてゐる處から見ると、如何に其設備が大がかりであり、道具や裝置が目ざましいものであつたかが想像されると同時に、前の舞臺と思はれる處には、竹本國太夫や大和太夫が出語をなし、三味線竹澤彌七が出彈をしてゐる處から見ても、舞臺の上でも相當の活劇が演ぜられたことが分るやうである。序に近松死後の作『北條時頼記』の女鉢の木の場面を見ることは興味あることである。

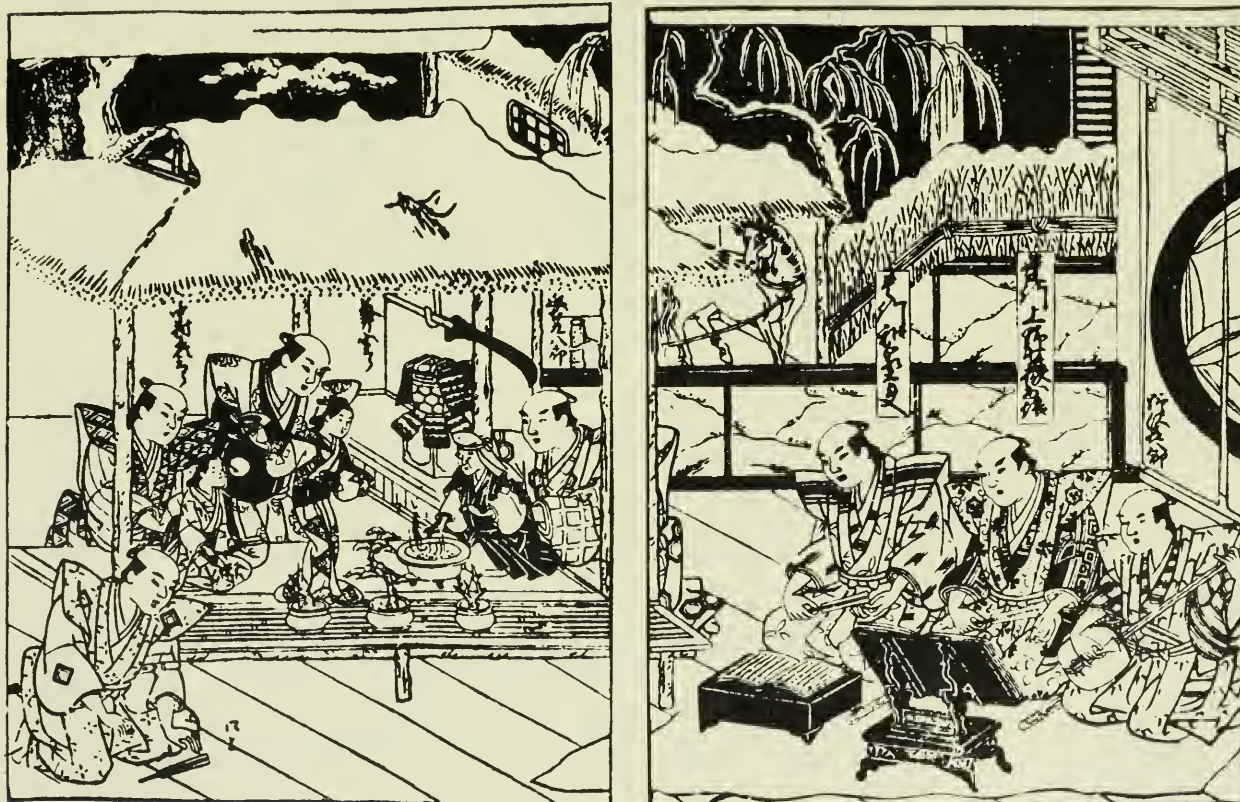
元來此『時頼記』といふ作品は、享保十一年四月八日、豐竹座に於て上演されたものであるが、雪の段卽ち女鉢の木の段といふのは近松の作、『最明寺殿百人上﨟』（元祿十六年三月四日竹本座初日）の下卷をその儘借用したものである。處で引用した女鉢の木の繪（口繪參照）の中、甲の繪は『時頼記』初演の時のもので、一方の乙の繪は、その後第三回目として、延享二年十一月豐竹座上演の時のものである。共に出語出遣であり、前者と後



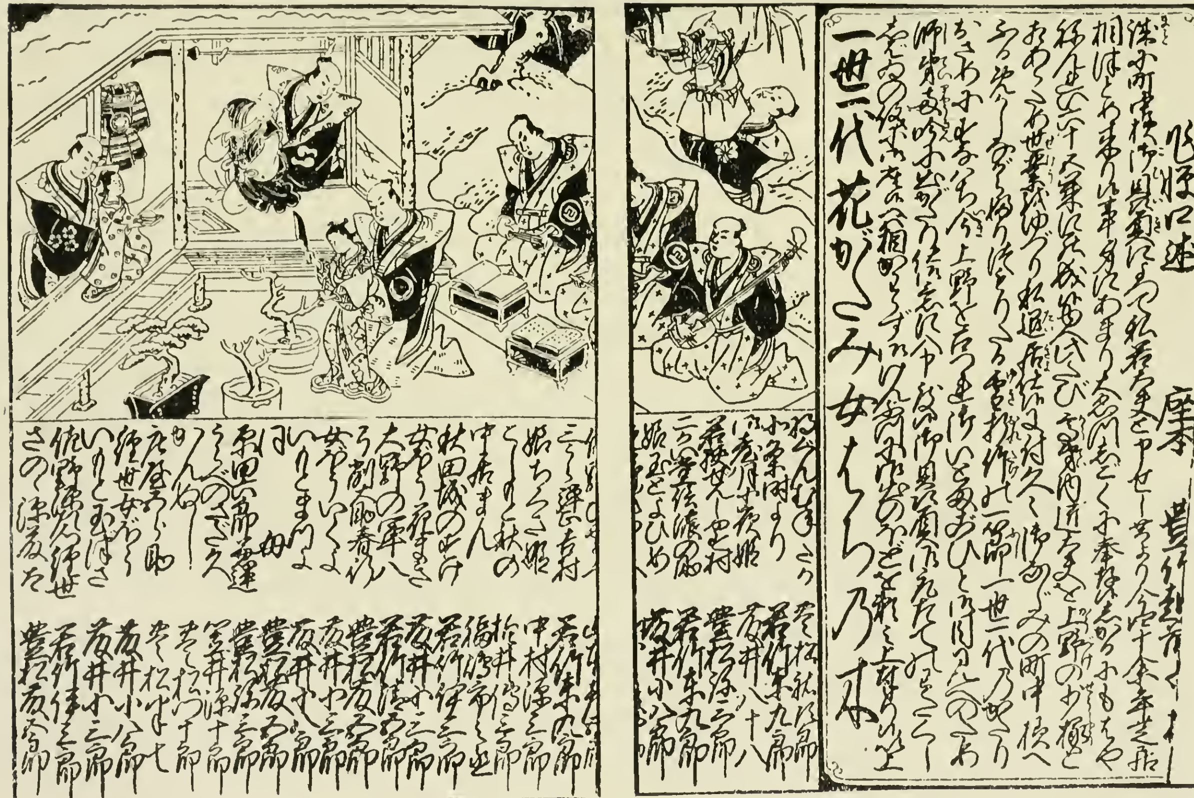
第二十四圖　井筒業平河内通第四　怨靈振分髪の場　五一四頁參照



第二十五圖 津國女夫池第四 千疊敷其世語の場 五一四頁参照



第二十六圖　北條時頼記　女鉢の木　初演の芝居圖(甲)五一四頁參照



第二十七圖　北條時賴記　女鉢の木　第三回演出の圖(乙)五一四頁參照

者とでは、舞臺を利用しての手摺の設け方の上に幾分の差異があり、後の上演の方が一層寫實的になつてゐるやうに思はれる。何れにしても、二つともに、最初近松の『最明寺殿百人上﨟』の上演された元祿十六年の春から、二十餘年を經ての上演である、從つて近松の作として最初上演された當時の裝置と、此二つの繪のそれとを比べると、兩者の間には、演出上可成に差のあることであらう。殊に竹田出雲が竹本座の座元となつてから、吉田文三郎が之に加はるに至つて、劇場の構造は勿論、道具建にも、裝飾の上にも、人形の構造や衣裳等の上にも、甚しい進歩が見られ、今日の文樂座に於ける人形芝居の舞臺構造や裝置などは、殆んど此時代に完成されたといつてもいい位であるといはれ、それらの一面は下に說く所によつても、大體を想像することが出來るやうである。

それにしても『外題年鑑』を見ると竹本座の部には、

享保二年二月『國性爺後日合戰』の時、大幕の上に小幕を引始む。

享保六年八月三日『信州川中島合戰』の時、山すだれをはりぬきの本山に作り始む。

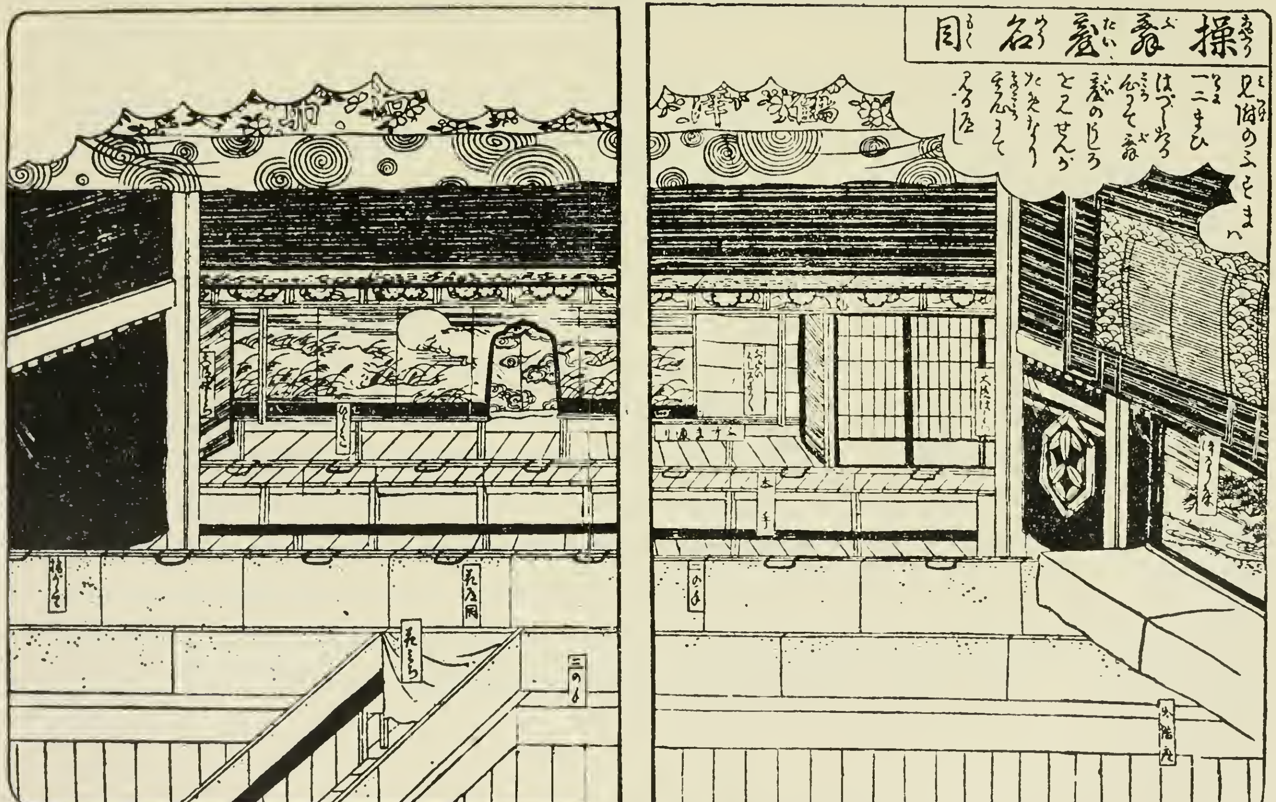
享保十三年五月『加賀國篠原合戰』の時、始めて正面の床を横へ直す。

と見え、更に『外題年鑑』の豐竹座の部及び『淨瑠璃譜』を見ると、

享保十九年八月、『北條時賴記』二度目の上演の時、此時まで床は正面にありしを横へ直す、今にその如くなり。

とあるのであるが、享保の末近くになつて、正面の床を横の上手なる上部に移したにしても、兩座各〻その時を異にしてゐるのである。而も、「始めて……横へ直す」とある處を見ると、此等の記事は兩座別々に見るべきもので、殊に其他の座とは、何の關係もない記事であると見ねばならぬやうでもある。實際にさうであるとすると、出語出遣などの初めについても、又操芝居に舞臺をつけたことでも、既に述べたやうに、宇治加賀掾座でやつてゐたからとて、必ずしも直ぐに竹本座でまねたといふこともなかつたと見ねばならぬやうでもある。

太夫の床　始めに不審の起るのは、寳永二年十一月竹本座初演の『用明天皇職人鑑』の鐘入の段の舞臺裝置と、享保十一年豐竹座初演の『北條時頼記』の裝置とである。此兩者を見ると、向つて右手の人形の出入口には切幕がかかつてゐて、それには大きな座元の紋があり、その上に確かに太夫の座席卽ち床があるやうに思はれるのである。その床のどちらも前に垂れた簾らしいものが一部分しか見えないが、後世の歌舞伎の床の構造から考へても、私にはそれが立派な床であるやうに思はれるのである。或は此二つの場面の繪がずつと後世のものではないかと疑ふ人があるかも知らぬが、それが共に初演當時のものであることは疑ひないやうである。して見ると竹本座でも始めて正面の床を横に直したといふ享保十三年から二十四五年も前に、既に床が横に移されてをり、豐竹座でも始めて横に移したといふ『時頼記』の女鉢の木二度目の上演である享保十九年より八年も前の、最初の『時頼記』上演の時に、既に床が正面から横へ直されてゐることになり、頗る妙なことになるのである。更に更にをかしいのは、最も信用すべき價ある『操年代記』に載せられてゐる、例の井上播磨掾の芝居の繪である。此繪を見ると、私のいふ、太夫の淨瑠璃を語る場所である床が、舞臺の左右兩側の上部に設けられてゐるのである。既に貞享二年以前の播磨掾の時に左右に床があつた、そして必要に應じては、太夫はワキ太夫達と、左右から懸け合で語つたといふことになると、『外題年鑑』にある正面の床を横に移したなどいふ記錄は、まるで信じられぬことになるのみか、それよりも四十年も前に、既に床が横に移され、而も左右兩側にあつたとすると、隨分派手な語り方が早くから行はれたこともある、と見ねばならぬことになるのである。そして『外題年鑑』などの床を横に移したといふ記事を間違でないとすると、實際に於ては竹本座でも、床は以前から横にあつたのを、何かの都合上使用しないで、正面舞臺裏の幕内どもで語つてゐたのが、やがて人形遣が出遣をやり出すと同時に、語り手も時には今日の人形芝居文樂座に於けるが如く、立派に全身を露出して見物に顏を見せ、附平舞臺に出て、所謂出語をしたものであらう。而も元祿の終頃までは、出語といふことは、一般に行はれず、太夫は大抵正面の



第二十八圖　戲場樂屋圖會拾遺所載　操舞臺構造圖　五一七頁參照

幕内にて語り、其後、芝居を賑かにするといふやうな意味などから、語り手は遂に其語り席即ち床を、全然横の方に移轉したものと見るべきであらう。でも語り手は猶ほ暫くは聽衆の前に其全身を暴すことはなかつたのである。その遺風は今日でも佐渡の文彌節淨瑠璃に殘つてゐて、西暦一九三〇年東京に出張して文彌節を語つたノロマ人形淨瑠璃に於て見た處では、太夫は少しも其體を見せず、向つて、手摺の右手の奥あたりから彈き語をしてゐたのであつた。

享和頃の舞臺構造との比較　竹田出雲が竹本座を經營することとなり、吉田文三郎が一座に加はるに至り、人形芝居の舞臺構造や其裝置は勿論人形や衣裳や其他一般演出上に大きな進歩が見られたことは、色々の方面から推定出來るにしても、今日具體的に舞臺構造進歩の模樣を教へて呉れるものは、ずつと後の享和頃の繪のみである。それは即ち『戲場樂屋圖會拾遺』（享和二年版）に載つてゐるものであるが、便宜の爲、それについて簡單に說明しつつ、少しく重複する嫌はあるが、これを井上播磨時代の構造と比較して見ることによつて、其間に於ける元祿享保以後の構造裝置を推測する一助にしたいと思ふ。先づ享和二年は西暦一八〇二年で、近松の死後七十年を經過してをり、貞享二年に死んだ井上播磨の時から百十年を經てゐることを覺えておきたい。

便宜の爲に『樂屋圖會拾遺』の圖（口繪參照）を中心にして記述すると、圖の中に記されてゐる通り、手摺に本手二の手三の手がある、これは本手摺第二の手摺第三の手摺の略語であり、歌舞伎芝居の舞臺に相應する操芝居の一種の舞臺であつて、人形遣が之に沿うて人形を操つるのである。此圖では本手が一番奥にありて、二の手三の手と順に前へ出てゐるが、前にあげた『聲曲類纂』などの手摺を見ると、最も裝飾を施された、主要な手摺は最も前方即ち見物に近くおかれて、後ろになるほど、簡單な幕を以て手摺に代用されてゐる。これは矢張舞臺構造に寫實的の趣が次第に加味されて來たことを證明するもので、二の手が室外、三の手が更に室外の他の場といふ風にも用ひられたのである。此傾向は既に貞享前の井上播磨の芝居圖でも明かに認めることが出來る。播磨

の芝居圖では、人物が海岸で汐汲をやつてゐる所が見えてゐる。尤も播磨の芝居圖では手摺が二つであるのか、三つであるのか明かでなく、最も後ろの、御殿の欄干ででもありさうに思はれる處は、單に背景に過ぎないのか、それとも必要に應じては、人形を遣ひ得る手摺であるのか判然しないが、別の『西鶴諸國ばなし』所載の井上播磨の芝居の繪を見ると、明かに手摺は三段になつてゐたやうである。して見ると、手摺の數も、百年の前と後と變らず、使用の方法も大體同樣であつたと見ることが出來る。本手の兩側にある柱を大臣柱といふことは、今日の歌舞伎劇場でも同樣である。享和の頃には既に建築方法が進歩して、柱が手摺の兩端まで達してゐるが、播磨の時代や竹本義太夫の時代に於ては、(用明天皇職人鑑の圖で見ても分る)まだ大臣柱が手摺の兩端から中央に近く出ばつて、可成り邪魔になつてゐるのである。大臣柱のすぐ前、右横手を見ると、上には幕や簾がかかり、共直下には竹本座の紋のついた切幕がかかつてゐる。簾の中は、即ち太夫の語り場と三味線彈の席で、下方衝立の前には、太夫と三味線の所謂出語り座があり、向つて左の方は、上下共に黑幕である。ところが播磨の芝居及び竹本座の『用明天皇職人鑑』の舞臺面を見ると、手摺の最も前には、別に歌舞伎劇場風の舞臺があつて、その左右に切り幕がかかり、それには、バツクにあると同樣な、播磨掾の「井桁に橘」の定紋があつて、その上方左右の二階が又、兩方共に簾のかかつた太夫の座席即ち床になつてゐる。此の狀況は、近松時代の竹本座に於ける樣子と同樣である。既に述べたが如く、此左右に床があり而も播磨掾の時代にも、近松時代の竹本座にも、同樣であつたらしいといふことなどから見ると、隨分早くから、時には太夫の外にワキ太夫とかツレ太夫とかが用ひられて、それ等の語り手が懸け合で語りなどしたこともあると見て差支へないと思はれるのである。

更に、享和時代の舞臺構造を見ると、本手は左の方の一部が前後に開閉出來るやうになつてゐて、二の手の左右からも人形が出入出來、三の手には、向つて左に橋がかりがあり、又左手に近く花道があり、その舞臺に近い一端は前後に開閉するやうになつてゐて、此邊りは播磨掾の芝居や近松時代の竹本座の樣子とは非常にちがつて

ゐる。卽ち此等竹本座の鐘入の段や播磨掾座では、人形は凡て左右から出入したらしいが、最も前方見物席に近い處の歌舞伎式の附舞臺に出入する爲には、床卽ち語り手の二階席の下にある切幕の處が、出入り口となつたものの如くである。此切幕の出入口を利用して、附舞臺への交通といふことは何を意味するであらうか、云ひかへると附舞臺なるものは、何の爲に設けてあるのであらうか、而もそれが義太夫の經營による竹本座がまだ生れない頃の播磨掾の芝居にも設けられてゐるのである。此が用途に關しては既に述べた如くであるが、思ふに歌舞伎の構造に倣つたものであらう。

それにしても此處に注意しなければならぬことが一つある。それは、享和時代の操の舞臺圖には、手摺が三つあり更に又花道があるが、その前に今日の操の舞臺と同じやうな、附舞臺といふ程のものが見えぬことである。これは如何なる意味であらうか。思ふに最初人形丈け見せて、遣ひ手が全く其姿を見物の目から隱してゐたのが、技巧を見せたくなつて、緞手摺を用ひたり、出遣をしたりして、次第に寫實的傾向が增す、出遣の一人遣が三人遣にまで進んで一層寫實的になる。而も三人もの遣ひ手が面衣なしでゐては、人形の動作鑑賞の邪魔になるといふやうなことで面衣をかぶる、その中に、又しても一人の遣手は面衣を取去つて上下を着る、かくして今日のやうな、昔とは異つた出遣になつたのであらう。ところが、昔の出遣の行はれ出した頃には、當然附舞臺が大に必要であつたゞけれども、どうせ能のやうな行き方をするならといふので、又別に歌舞伎式に花道を設けたりして見た。それが例の加賀掾の『源氏六十帖』の繪で、やがて花道があれば附舞臺は不用だらうといふので、附舞臺を又手摺にかへたといふのが享和時代の舞臺ではなからうか。或は又『源氏六十帖』の繪も、『愛染明王影向松』の繪も、『用明天皇職人鑑』の繪も、『北條時頼記』の繪も、凡て繪空ごとであつて、此等の附舞臺は、實際ありはしないのだらうなどいふ人もあるかも知らぬが、私は『棠大門屋敷』の記事には權威を認めて、かかる妄說には飽くまで反對したいと思ふのである。

ところで享保四年二月上演の近松作『本朝三國志』第五段を見ると、「此度異國の合戰上るり五段につゞらせ、瀧野澤住兩檢校の節付、大佛の前に人形舞臺をしつらい、あやつり役人御小姓衆たるべしとの仰」とあり、更に又同段の中に、「二人の御伽衆金銀珠玉をちりばめし、手摺舞臺を組立る、其役々の御小姓衆、役付の人形手毎に持て樂屋入」とあるのである。卽ち當り前ならば此文中の「人形舞臺」は、人形の舞臺卽ち手摺を意味し、「手摺舞臺」は、手摺卽ち舞臺とか、手摺の舞臺の意である。けれども寶永三年一月上演の近松作『源義經將棊經』を見ると、其第一段に、「御對面所の正面に、人形舞臺の手摺に珠玉をちりばめ飾らるゝ」とか、「樂屋には祝言の置鼓しらべさせ、揚幕かかげ、淨瑠璃姬付舞臺の花むしろ、菊の縮袴踏しだきすらりすらりとゆるぎ出」の文がある。此處には人形舞臺である手摺の外に、明かに附舞臺があつたことが記されてあるのであるから、『樂大門屋敷』の說に同意する私の主張は、立派に近松によつて裏書されてゐるのである。

花道及び裝置　それから操芝居の花道が、直接に歌舞伎から取入れられたか、能の橋がかりから進步したか分らぬにしても、何れかであらうことは推測出來るが、それが如何なる經路で何時頃から取入れられて、何時頃まで存在したか、如何なる程度にまで廣く應用されたかなどについても、未だ少しも之について知ることが出來ないのを遺憾とするものである。けれども近松時代の淨瑠璃やその他の隨筆等を嚴密に調べて見たら、或は何かの手がかりが得られないとも限らないであらう。それにしても花道などが設けられて人形と見物との間があまり接近して來て、それが鑑賞の邪魔になり、劇的効果を妨げただらうなどいふ說には、私は贊成することが出來ないのである。反對に人形に接近し、人形が見物席の中を通つたりすることによつて、今日の花道に於けると同樣、むしろ見物は、劇的氣分の中に卷き込まれ、一層劇的効果は高められはしても、減ぜられることはなかつたと見たいのである。希臘劇などでは、舞臺の一部は見物席に突出してゐたやうであり、獨逸のラインハルトなどは、現に五千人劇場に之をまねて非常に成功してゐることに見ても、さう信ぜざるを得ないのである。

舞臺裝置進歩の實例　序に舞臺裝置がどんな風にまで進歩して來たかを二三の實例について見ると、元祿十三年上演の『浦島年代記』を見ると、「龍宮七世の鏡」の景事場には、浦島は「乙姫に誘はれ、莊嚴微妙の廊下を歩み、三重の樓門打過ぐれば、地に白銀を敷島や我故郷にありぞとも、いざ白波の其中に七寶七重の宮殿甍を磨き、瑠璃の瓔珞珊瑚の華鬘天仙彩色の錦の外帳さつと開け黄金の大床、波忽ちの臺の上、一由旬の鏡据えられたり……」とあり、又寶永三年の『兼行法師物見車』の上卷の清水寺舞臺の場の如きは、天下の執事高師直が音羽の瀧の涼みの會を春の花見になぞらへて遊ばんが爲に、「洛中の細工人を召し集め、五色の絹にて造り花地主の櫻に付れば一夜の中に爛熳と二たび春に立かへ」つたといふのであるから、相當に派手やかな裝置が施されたことであつたらうと思はれる。その他『傾城酒呑童子』の第四段に於ける能舞臺の橋がかりを利用しての舞臺裝置は頗る氣の利いたものであつたらうし、『國性爺合戰』など支那風景を主にしての二三曲の舞臺裝置や道具建や『津國女夫池』の裝置などは、當時としては相當に珍らしいものとして、見物の眼を驚かしたことであつたらう。これ等によつて見ても、元祿も末頃から以後になると、初期頃の作品に比して、一體で舞臺上の裝置の上にも可成り寫實的傾向が加へられて來たことを認めることが出來ると思ふ。

竹本座の規模　最後に、それでは近松時代の竹本座の大きさはどんなものであつたらうかを推測して見たいと思ふ。先づ念の爲に歌舞伎劇場の方を少しくのぞいて見ると、慶安四年に、下堺町へ移轉したといふ江戸の中村座は、間口が八間に奥行が十三間であつたといひ、市村座はまた元祿元年に舞臺を五間にひろげたといつてゐる。更に享保五年の中村座を實査した幕府の記錄によつて見ると、棧敷の大きさ東側十五間、西側十六間、向側九間に及び、看客席は八間に十三間にて、舞臺は三間に四間である。又元祿二年、京都に於ける最大の劇場であつた兩替屋傳右衛門の四條北側の座は、表口東西十六間一尺、裏行南北三十間二尺あつたと記されてゐる。此等の歌舞伎劇場の規模から想像しても、竹本座が兩替屋の劇場ほど大きかつたらうとは思はれない。ひよつとすると中

村座ほどもなかつたのではなからうかとも思ふのである。何故だといつて、舞臺で活躍する人形は、何といつても人間の俳優の半分もなかつたのであるから、餘りに遠方からでは人形の顏も見えないからである。成程昔は今日の劇場と異つて、晝の興行であつたにしても、見物席にも屋根が出來てからは、燈火なしでは、遠くからは人形の動作どころか、顏さへ見え難がつた筈である、而も燈火設備に、今日のやうな電燈があるではなし、高が大きな蠟燭を用ひる丈けである。思ふに『用明天皇職人鑑』の繪に於て、人形との釣合から見ても、舞臺の幅はせいぜいで五六間、見物席は五六百人を坐らせるほどもあつたかどうか疑問であらう。蓋し音響の上から色々の研究の積まれた現代の劇場に於ても、淨瑠璃太夫の言葉の字止めも字頭も、後ろの方では不明であり、大抵中央より後では、到底はつきりときゝとれないのである。して見ると、成る程大きい聲であつたにしても、竹本義太夫の音聲は場外までよく聽えたといふからには、竹本座の奥行もそれほど深いものではなかつた筈である。

今日の文樂座　試に反響問題の幾分考へられてゐる筈の大阪文樂座（西暦一九三一年暮竣工）の規模を調べて見ると、

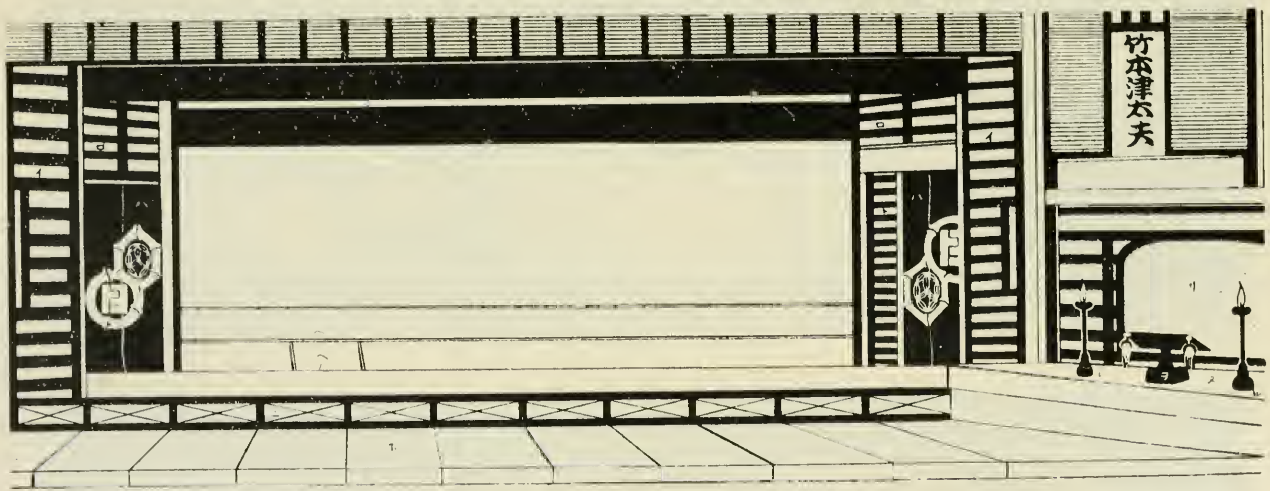
舞臺　間口　三十六尺（六間）
　　　奥行　三十尺（五間）
　　　手摺を飾り、普通に殘るバツク約十尺

一階椅子席　幅　四十尺（六間半）
　　　　　　奥行　五十六尺五寸（九間半）

左右座席棧敷　幅各四尺四寸

收容人員　一階椅子席　四百二十三人
　　　　　一階東側座席　四人詰十一桝、四十四人

現文樂座舞台構造略圖



第二十九圖　昭和七年峻成

イ　物をかくす爲の袖板、左右の縦の孔は覗き孔

ロ　昔の御簾内、今電氣など此處で遣ふ

ハ　黑地切幕竹本豐竹の紋左右たがへちがひになる

ニ　一種の裝飾

ホ　奥行二尺ばかりの線

ヘ　手摺と他の手摺との交通は、此處のバネ仕掛の開閉又は手摺を左手へ眞直にぬきさして間をあけて行ふ

ト　切り幕のある出入口側面の袖

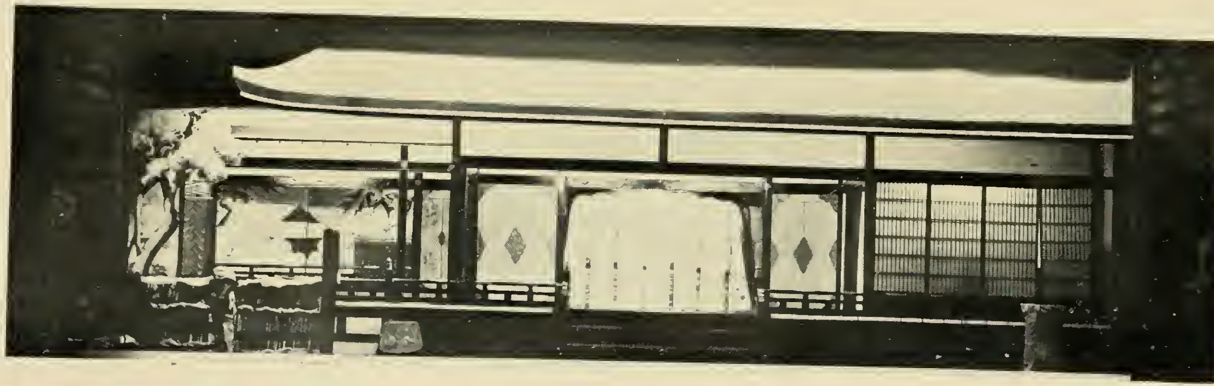
チ　津太夫とある所が今日の御簾内、此處で語ることもある

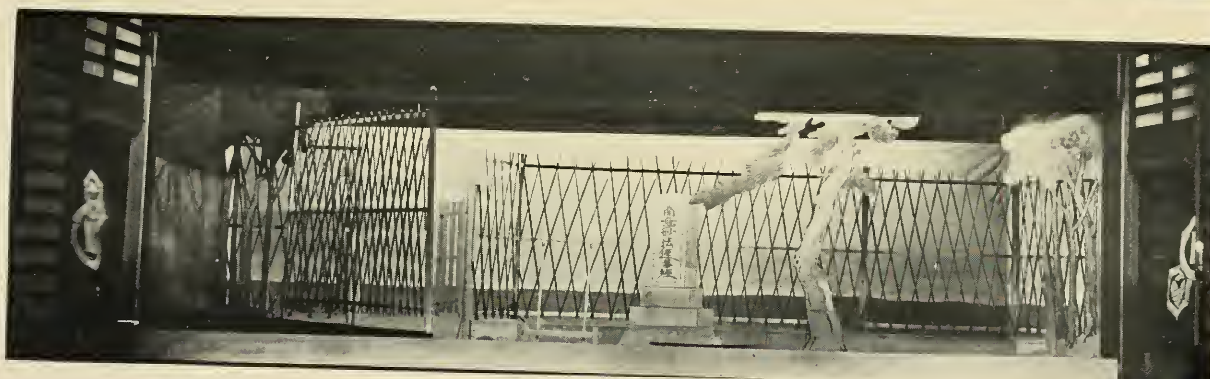
リ　衝立、ヌの出語り臺と共に回轉する、太夫出語の時此に乘つて出て來る

ヌ　出語臺卽ち床、大抵太夫と三味線とならびて餘裕あり、必要に應じて廣める

ル　燭臺

ヲ　見臺





第三十圖 文樂座操舞臺圖 鶊山姫捨松中將姫の場(上) 幡隨長兵衛精進俎板鈴ケ森の場(下)

一階西側座席　四人詰八桝、三十二人
二階左右座席　正面等合計百九十九人
總計　六百九十八人

敷地　間口　百二十六尺三寸
奥行　百四十尺四寸
總坪數　四百九十八坪六合

客席　坪數　九十四坪五合八勺

此外一階食堂、休憩室、廊下二階食堂、二階休憩室等あり。

之によつて見ろと、文樂座の今日の一階の總收容人員は大體五百人近くである。竹本座時代には勿論椅子が使用されてゐなかつたのであるから、小面積に、割合多數の人員を收容し得たと見るべく、從つて昔の竹本座の大きさは、收容人員の上では今日の文樂座の一階丈けと稍〻似たものであつたとしても、建物の大きさからいへば、文樂座の一階の觀客席よりももつと小さい規模のものであつたらうと思ふ。かくして實際に於て、人形の顏も相當に見えるし、太夫の音聲もよく聽えた筈である。何れにしても、竹本座が今日の歌舞伎劇場のやうに、千人以上もの觀客を收容しただらうことは夢想だも出來ず、せいぜいで五百人前後か、ひよつとすると、三四百人を入れ得る程度であつたらうと思はれるのである。

操芝居上演の模様と間狂言

上演の時刻　初め人形芝居が行はれた當時の上演の模様が如何なる風であつたかは、明かに記されたものを見ないが、『羅山文集』に「己午の交より始めて晡に至る」とあるからは、江戸では大凡午後半日の遊びであつたやうである。何しろ燈火設備も消防法も不充分な時代であるからには、火災の危險を恐れて、夜の興行は、始めの頃は絕對に許されなかつたのであらう。ところが寶永三年の近松作『心中二枚繪草紙』を見ると、其上卷に、

「既に今年の酉もたち、戌の顔見世朝木戸を曙深く提灯の、影きら〳〵と初霜の翁の面のにこやかに、始り呼ばふ聲にひかれて、老も若いも見る人は餘念馴染に御ひゐきに、ようお出やつた朝日影……日もながき事の御退屈、はや今日のお暇と散し太鼓の下とどろき明日は疾うから唐錦、色どる空は夕陽の山は夕べの雲の帶、腰の廻りの御用心……」

とあつて、夜の明け切らないうちから、芝居の始りを呼ばふ聲につれて、朝日と共に見物に出かけ、散らしの太鼓は夕刻に鳴るとあるからは、近松時代の上方では、半日どころか、一日の芝居興行であつたと思はれる。如何にものんびりした長時間にわたる遊樂で、神經質な今日の人間には、想像も及ばぬことである。

上演の目錄　さうした長時間に亙る間に、それでは幾つの作品を上演したものであらうかといふと、結局は主要なるものは只一種を上演するに過ぎないで、他には添へ曲を附加へるとか、間の物を餘興としてはさんで一日の時間をふさいでゐたもののやうである。だから『昔々物語』を見ると、「始る前に先式三番を能の如く濟まし、其次に人寄とて和田酒盛一ながれ前上るりにして濟まし其後にて其日の本上るりを何にても初」めたと、述べら

れてゐる。これは、江戸に於ける淨瑠璃の樣子であるやうであるが、上方に於ても、上演目錄などから察すると、近松の時代となつても、本淨瑠璃は大體に一つと定まつてをり、添への曲を加へることの始められたのは、竹本座に於ては元祿十四年九月九日からのことである。此時元祿三年上場の『十二段』の外題替である『十二段長生島臺』を前とし、切として『大掛物十幅一對』がそへられたのである。

添曲の世話物　その後元祿十五年正月には同じ竹本座で、錦文流の『傾城八花形』に、更に切として『豐年富貴萬歳』が、九月には『新一心五戒魂』に『道中評判敵討』が添へられてゐる。やがて世話物の最初の淨瑠璃『曾根崎心中』が、『日本王代記』の切として添へられたのは、元祿十六年五月のことであるが、爾來正德五年『國性爺合戰』の現はれるまで、近松が公にした世話物の殆んど凡ては、皆時代物への添へとして上場されてゐる。『義太夫年表』によると『重井筒』や、『夕霧阿波鳴渡』や、『大經師昔暦』の外『丹波與作』でさへも、單獨に上場されたやうに思はれるが、『外題年鑑』を參照すると、矢張何れもが何かの切として上演されてゐるやうである。只何物の添へとして上場されたのかが全く明かでないのは、未だ其上演年月の明かにされてゐない『淀鯉出世瀧德』と、『長町女腹切』との二つ丈けである。かうして近松の世話物のみでなく、他の作家の手に成つた世話物までが、皆時代物の添へとして上演され續けたのは、何故であつたらうか。それは蓋し、最初の『曾根崎心中』が上演された時には、久しい間時代物風の淨瑠璃のみが上演され續いて、一般の興味となり、而もそれが形式主義時代の恒例の如くになつてゐたのであるから、世話物即ち日常生活に題材を求めた社會劇が、果して人氣を引くであらうかを怪しんだが爲に、興行者竹本義太夫が全く冒險的の試みとして添へるといふ意味から出て、それが大當りを占めたが爲に、其時の例に習つて、其後も切として世話物を附加したに過ぎなかつたのであらう。けれどもまだ、その前例を破つて、斷然世話物のみを上演し、若しくは世話物を主として上演するといふまでには大膽になれず、又世話物そのものが、容量に於てそれに適するほどの長さをもつてゐないが爲に、可

成りに長い間、世話物は何時も切の添へ物といふ狀態で繰返されたものであらうと思ふ。

義太夫後の上演樣式　けれども正德四年九月竹本義太夫が死んでからは、世話物上演の態度は聊か變つたやうである。卽ち享保二年の八月一日からの上演も現存記錄に見ると、あの添へ物としても長い方ではなかつた『曾根崎心中』が長期ではないが單獨に上演されてゐるやうである。これは不完全な記錄の罪であるとしても、此から後の近松の世話物の凡ては、『鑓權三重帷子』も『壽の門松』も『博多小女郞浪枕』も、『天網島』も、『女殺油地獄』も、『宵庚申』も、凡て單獨に一篇だけづつ上場されてゐるやうである。勿論此等は現存記錄が不完全であるが爲かも知らぬが、必ずしもさうした事が絕對になかつたと否定も出來ぬかと思ふ。かくして後世に於て世話物の單獨上演の樣式が此頃始められたのであらうが、竹田出雲に至つて、此興行樣式が起されるに至つた理由には、下の如きものが數へ得られるであらうと思ふ。

第一には出雲が竹本座を引受けた後には、振興策として着々と改革を行ひ來つたが、元の座元である義太夫を太夫としてかかへてゐる以上、餘りにも根本からの改革は之を遠慮しつつあつたのが、義太夫沒後は最早何の遠慮する必要もなく、世話物獨立の興行法をも試みようとしたこと、第二には目先を變へて見物を引よせる爲の新興行法として、先づ二度目の『曾根崎心中』の上演で、之を主として特別興行の試みをしたこと、第三にはそれによつて在來の時代物のみでなくて、世話物を以てしても、相當に見物を集め得る自信が起り、却つて世話物を愛好する見物も存外增加し來り、所謂新興行法の確立したこと、第四には、作者近松も此興行策に應ずる丈けの自信を以て、內容を淸新たらしむると同時に、愈〻見物の興味を引かんとして、一層傑作の創作に心をゆだね、世話物の長さも單獨興行に適應するやうに按排したこと、第五には吉田文三郎や竹本政太夫の力は一層出雲の決心を確立せしめ、更に辰松八郞兵衞等の人形の遣ひ方の上に技巧上の大なる進步があつた外、舞臺に關する行ゆる進步が目覺しかつたことなどをあげれば、あげることが出來るであらうと思ふ。蓋し此時代に於て、興行上の

みでなく、人形の製作の上などにも、如何に技巧の進歩があつたかは、名工篠尾八兵衛の作にかかる人形にして、今日までも其名を傳へられてゐるものがあり、又今日まで記錄にその名を止めてゐるものは、出雲によつて改革された以後の竹本座の八兵衛の作にかかる人形丈けであることを見ても、その一端を窺ふことが出來るであらうと思ふ。

間の物の附加　主なる一曲の淨瑠璃や、添への曲が上演される外に、能と能との間に狂言をはさんで上演することが行はれたやうに、淨瑠璃と淨瑠璃の間や、長い淨瑠璃の間にさへ餘興的に間の物をはさむことは、可成に前から行はれて、正德の末までも行はれたやうである。例の天和二年にかかれた『雍州府志』を見ると、

「淨るりの間又狂言をなす、之れまた木偶人俳優の事をなす」

とあるのである。それが何時の頃から行はれ出したかは明かでないが、思ふに能の狂言を眞似たものであることは疑ひの餘地がなからう。文政七年に書かれたといふ平戸の松浦靜山侯の隨筆『甲子夜話』第一卷には、

「先年のろまと呼る偶人劇を覽る、今は已に絕たるが、そのさま質なれどやゝ當世浮華の風もあり、總じて申樂は今の歌舞伎に比すれば古質なり、能には必ず狂言を屬す、狂言も古傳にして、其質なることは能に同じ、此のろま彼狂言を學びて、やゝ今の歌舞伎の態あり、然ども兒女輩をして視せしめんには、豐後節の浮風に比れば頗る優れり」

といつて、間の物としての野呂間に用ひられた狂言の數四十六種も擧げてゐる。勿論此四十六種が最初から凡て用ひられたものでもあるまじく、長い間に出來上つたものであらうが、實際に間狂言を上演するに方つては、淨瑠璃の人形とちがつて、人形の遣ひ手が自分で言葉をつけたのであつた。そして最初は只道化人形といつた風のものに過ぎなかつたやうである。元祿五年刊の『好色由來揃』に、

「道化人形のつかひの元祖は左内がうちに道善、千菊、與三郎、其子與五郎、西六、道八、ふんとく、むぎま、重内等名人なり」

此左內といふのは、寛永十九年に始めて上るり太夫の號を受領したといはれてゐる男である。その後引續いて淨瑠璃の間に道化じみた狂言をやつたもので、やがて寛文延寶の江戸和泉太夫座に、有名な野呂松勘兵衛が現はれたのである。寶暦六年刊行の『竹豐故事』卷の下にいふ、

「又其比（寛文延寶年間）に江戸和泉太夫座に野呂松勘兵衛といひし人形つかひ有、頭平めにして青黑き顔色の賤氣なる人形をつかひて、是をのろま人形と云、のろまは野呂松の異語也。又鎌齋佐兵衛と云は、賢き質の人形を遣ひ、相共に賢きと愚成との體を狂言に仕始めし也。其比の人、愚に鈍き者を賤しめて、のろまと云異名を付、痴漢に比したり。此野呂松氏を祖とし、京大阪の操芝居に野呂間、麁呂間、麁呂七、麥間等の名を附、道外たる詞色(こはいろ)をなし、淨るり段物の間の狂言をなしたり。近來はヶ樣なる事は捨り、知れる人も稀に成し也」

『牟藝古雅志』から『聲曲類纂』にも引用されてゐる延寶天和頃の江戸の人形芝居の看板を見ても、道化人形の名は可成澤山載つてゐるが、或は此時代に於て野呂松の遣つた人形が目覺しかつた爲か、凡ての道化人形を代表することになつたのであらう。殊に彼が遣つた、「頭平めにして青黑き顔色の賤氣なる人形」が餘程注目を引いた爲か、又はのろま狂言の座がしらが青い面色をしてゐる爲か、いつか野呂間人形のことを「青」といふやうになつて、「青」といへば、間狂言の野呂間人形の主役を稱するやうになつてゐる。

處が『聲曲類纂』を見ると、

「寛永二十年印本『あづまめぐり』に、行けば程なく禰宜町に左近がかふき舞角力さつま虎屋があやづりの始りたるが土佐が能……ここに土佐が能とあるは人形に能を舞はせ、其間に上るりを語りける由『近世奇跡考』（山東京傳著）にいへり、……又元祿の『江戸惣鹿子』に淨雲といひしもの外記が座に入、一段つゝのあひの狂言の如くに語りければ、間人かへつて能より面白きといへり、其後おのづから能は人寄になりて淨るりを本とせり……」

といひ、『近世奇跡考』には、又、

「昔土佐（江戸土佐少掾）の芝居は人形を以て能を舞せ、其間に淨るりを語りけるが……」

と云ひ、享和二年刊行の手柄岡持著『後はむかし物語』には反對に土佐節の淨瑠璃について述べて、

「且淨るりの間々に間の狂言といふあり、是近來取出たるのろまなり、のろま米平など人形の名にて、のろまは治兵衛といふ男の人形、米平は甚右衛門といふ男の人形なりとぞ」

とあり、更に又例の『聲曲類纂』に引かれた說教節の石見掾の看板を見ると、確に能人形遣に庄太夫といふがあることを記してゐる。此等によつて見ても、淨瑠璃の間々に道化人形を遣つて狂言を見せたと反對に、能の舞を見せた間々に淨瑠璃を語つたこともあつたことが知られるのである。尤も能の舞の間に淨瑠璃を語つたといふことは、反對に、淨瑠璃の間に能を見せたとも見られぬこともなく、只どちらが主であつたかといふ差がある丈けである。が薩摩外記座などでは見物には迎へられないながらも、矢張能の方が主であつたやうである。

それは兎に角、江戸を風靡した野呂間人形は、やがて京阪に於ても盛に流行したに係らず、竹本座には『國性爺合戰』の始まつたときから用ひられなくなつたと傳へられてゐる。『雲錦隨筆』には、

「正德中までは淨るり短くして、間の物にのろま人形の道外、或はからくりなどを加へて勤めしが、正德五年乙未十一月朔日より、近松門左衛門の作せし『國性爺合戰』、竹本座に於て興行せしより、のろまの道外機關(からくり)などは加へざるやうに成たりとぞ」

『外題年鑑』にも之と同樣の事が記されてゐるが、これは主として竹本座のことのみをいつたものであるかも知れない。享保十六年六月の豐竹座の上演に於ては、『酒呑童子枕言葉』が出され、間の物として太夫豐竹左近、ワキ豐竹右近、三弦野澤文次郎で出語が行はれたことが『外題年鑑』に載つてゐる。勿論此間の物といふのは、少年太夫等が、幕間に道行なんどを語つたやうである。それにしても大阪を逐はれた野呂間は、江戸では幕末の頃までも立派に命脈を保つてゐて、半太夫節などにつれて寳曆の頃までは明かに殘つてゐたのである。

淨瑠璃其物の演出　處で其昔は淨瑠璃其物を如何に人形によつて演出したであらうか、からくり卽ち機械裝置や糸あやつりを用ひるとか、人形を手で動かすといつた所で、もともと淨瑠璃その物が、頭から尾までそんなに餘す所なく演じ得られたであらうか、全淨瑠璃を隅から隅まで人形の動作に飜譯して表現し得たであらうか。

今日文樂座に於て上演されて居る人形芝居は、大抵は近松以後の作であり、近松の作品でも、多くは改作されて、今日の演出に適合するやうにされて、序とか極端な記述でない限り、大抵の詞章が殆んど餘す所ないまでに、人形の動作に飜譯して表現されてゐる。犬や狐や猿などに至るまで、人形遣が手づから之を動かし、鳥などは糸で操つたら面白からうと思はれるに係らず、歌舞伎に於けると同じやうに、竹の先につけて飛ばせてゐる。そして淨瑠璃の最初卽ち所謂序に出て來る敍事的の文章などは、之を其儘飜譯出來ないから、その間人形は首をたれるか、ぽかんとして暫く待つてゐるが、その他の場面では、大抵の詞章が人形の動作となつてゐる。それは近松以後の淨瑠璃に、敍述の文章が非常に少くなつて、大抵が對話か、描寫か人物の動作の說明となつてゐて、その儘歌舞伎にも上演し得るやうに出來てゐるからである。けれども淨瑠璃の初期の作品は決してそんなものではなかつた。描寫でなくて敍述から成る部分が大部分を占めてゐた。それに對話の部分が甚だ少くて、場面の統一といふことが殆んど考へられてゐないで、從つて、活動寫眞式に、それからそれと場面が變つた。試に寛永二年版の『たかたち』の一段目の冒頭を例にとつて見る。

（一）　さてもそののち、賴朝には梶原めされ、如何に梶原承はれ、義經がむほんにおいて疑ふ所さらになし、いそぎ義經を退治し、世を治めんとの御諚にて、ながさきの四郞に三百餘騎を下したぶ。

（二）　ながさき三百餘騎をたまはりて、いそぎおくにもつきしかば、さいそくまはしせいぞろへ、やすひらたちによりきして、かいの太郞をふでとりにて、はやちやくたうをぞつけにけり、まづそうりやうなればやすひら、……（數人の名をならべる）そのほかつがふつはものは、七千三百餘騎にはやちやくとうをつけにけり。

（三）頃はいつならん、文治五年閏四月二十七日、今日は日がらよからず、明日のたつの刻にむかふべしとさだめつゝ、大多、山口、中村に陣どつて控へたり。

（四）さてまた高館どのには、かたきの向ふよしをきこしめし、……

（五）或日の事なるに、すゞきの女房に申しけるは、それがし仔細あり、わうしうへ下るべし、何事もなく下りつき、君のめでたうましまさば、明年の夏の頃たよりの文をのぼすべし……。（たかたち、一段目）

上の文章を見ると、一節には人物の詞はあるが、二、三、四節は單なる記事であつて、之を殆んど人形の動作に現はさう樣もない。第五節に至つては、兎も角も對話があるから、何等かの動作に之を飜譯することが出來るであらうが、全體からいふと、劇でも戲曲でもない。只物語である。念の爲に今一つ『阿彌陀胸割』の三段目の冒頭に例をとる。

（一）その後兄弟は、みだの教に任せ急がるる、是は扨もその比、又おきのがうと云ふ所に、源太兵衞とて有徳なる人のありけるが、大滿長者の子に、松若殿と申すを聟に取るべきとて、度々申させ給へども、時宗承引なきにより、源太大に腹を立て、一の臣下にくわ月の二郎を近付けて、あらましのこと共如何せんと申しけり、花月承り、誠に惡き次第なり、某に大將給はるべく、敵等のくびとつて本望を遂ぐべきなり、源太悦びよくいふたり、さらば汝向ふべしとて、三百餘騎を引き倶して、早長者へ押よする。

（二）三方よりも追取籠め、鬨の聲を上にける。

（三）鬨の聲も鎭まれば、長者の內よりせいかん左馬之助、とうぼく有馬の允、彼等兄弟は表の矢倉に上て、何者なれは狼藉なり……。（阿彌陀胸割、三段目）

以上は『阿彌陀胸割』三段目全體の大凡半分近くの分量である。第一節の中にはほんの一二の詞が含まれてゐるが、それを對話といふには餘りに少量である。第三節に至つて、やつと對話らしい對話が僅かばかり見られる

が、それも甚だ僅少である。忽ち戰が始まる、すぐに終る、花月は捕へられる、大滿は命じて首を斬らせる、首は天へと上りけり、各々舌を卷き給ふ、兎にも角にも花月の次郎み?の有樣、恐ろしきとも中々申ばかりはなかりけり」と結ばれてゐる。

斯くの如きは古淨瑠璃時代の殆んど凡てに通じた曲風である。全曲が敍事敍述を主とした物語であつて、章節が分けられてゐるといふ丈けで、殆んど描寫といふものがない。場面場面の狀況も描かれてゐなければ、人間の活動も情景も寫し出されてはゐないのである。之を人形の動作に飜譯するといつたところで、どうすることが出來るであらうか、全く仕樣がなくはなからうか。曲節をつけて音樂として語ることは出來たとしても、人形芝居として表現する方法は殆んどなかつた筈である。けれども『阿彌陀胸割』も『高館』も共に人形によつて洗禮された筈である。何となれば元來『阿彌陀胸割』は慶長頃に流行した淨瑠璃であるが、此處に引用したのは寛永の頃の版である。そして人形が淨瑠璃と結びついたのは、少くも寛永より十數年前のことであつたからである。さすれば時間といふことも場所といふことも、動作といふことも、殆んど考慮に入れられてゐないやうな此等の淨瑠璃は、如何にして人形を用ひて上演されたであらうか。

古淨瑠璃の演出　思ふに古淨瑠璃時代の淨瑠璃の演出は、至つて良い加減なものではなかつたらうか。最初は盲人の三味線彈が、平曲や幸若舞曲などの節を都合よく按排して、自分で三味線を彈きながら、平曲のやうに自ら淨瑠璃を朗讀する。その中に太夫と三味線とが別々になる。太夫が作曲者である三味線彈に敎へられて、色々な節を語る。三味線彈が適當な伴奏をつとめる。けれども兩者の間にて、拍子のぴたりと合ふのは、處ところ丈けである。或場所には三味線のはいる所もあれば、はいらぬ所もある。その三味線のはいる所と、はいらぬ所の差別は、今日の淨瑠璃に於けるが如く、敍述の文と對話の文とで分れるといふ風でもなく、今日の琵琶曲の如く、只ごちやごちやと、時々三味線なしで朗讀しては、やがて又三味線を時々入れ、或は今日の說經節のやうに、の

べつに同じやうな手で搔き鳴らす、といふ様な風であつたのではなからうか。そしてそれに取入れられる人形といふのも、淨瑠璃の文章が多く敍述的であるからには、一々之を人形の動作に飜譯することの不可能から、人形の活動の餘地ある場合には出來る丈け活動するが、活動の餘地のない場合には、人形は只ぽかんとしてゐるか、いい頃な動作で誤魔化してゐるといふ風ではなかつたらうか。さなくば能樂とか幸若舞曲の演出に於けるが如き、單純な、若しくは單調な動作を繰返して、許し得る場合には、時々之に複雜な動作を加へたものの如く想像されるのである。要するに初期の操淨瑠璃に於ては、人形の動作といつても、今日のそれとは大に趣を異にし、淨瑠璃そのものが、劇的表現をするに都合よくは出來てゐなかつたのであるから、人形その物は、淨瑠璃の伴奏物として用ひられ、淨瑠璃といふロマンチツクな語り物本位の文學を、從屬的の立場から、空間的に表現したに過ぎないものである。事件の進展してゆく荒筋を音樂的に敍述したものの中、動的な部分部分を、人形の動作をかりて表現したに過ぎず、全曲を統一的に一貫して表現し、人形と淨瑠璃とが併立したものではなく、從つて人形によつても、音樂によつても、表現不可能な部分は、往々にして、からくりを以て表現されたのであらう。實際何物の記錄も殘されてゐないやうである今日、私は古淨瑠璃時代の人形芝居に關してかうした想像を廻らしたいのである。

近松初期作の上演　それが近松に至つて、如何なる上演にまで進んだであらうか。それについては、今日まで彼の最初の淨瑠璃であらうと云はれてゐる『花山院后諍』を見るのが最も便利であり、又當を得た事であらう。此曲は延寶元年の作にて、五段より成り、その第一段は五節から成つてゐる。第一節は、「抑も其後それ天地人三才を觀ずるに、天は地に和して萬物生じ、人は夫婦金胎の道を守つて子孫絕えず……」と敍述的の冒頭に始まつて、源平兩家對峙して君を守護し、四方靜に治ることを說いてある。第二節は藤壺の女御が弘徽殿女御に寵を奪はれたを怨んで、之を失はんことを白糸の內侍を通じて、其戀人平正度に托する對話、第三節は正度が郞黨早

見七郎に謀計實行を命令する場、第四節は源賴光宿直の折柄早見七郎弘徽殿に忍び入つて發覺の場、第五節は源平兩家南殿の大床に召されて事件評定の場である。此等の場面の配合によつて大體に之を察することは出來るが、試に其中最も短い第三節を引いて見ると、

「自宅になれば、郎黨の其中に早見の七郎とて忍びの名人をひそかに近づけ、やあかやうかやうの次第なり、弘徽殿へ忍び入り女御を害し得さすべし、此事しおほせて有るならば、恩賞は望たるべし、萬事は賴むとありければ早見承り、こは一大事の仰かな、さりながら善惡は時の運、隨分窺ひ申さんと領掌申しお前を立ち、我家に歸り用意して忍び入るこそあやしけれ」

の如き文であり、戲曲的であるといふには如何にも心細いが、それでも此以前の古淨瑠璃に比べては全く面目を新にしたものである。且つその場面の短いことと、對話の少いことのみからいふと、變化の模樣が如何にも活動寫眞的乃至構成派の戲曲などに似たものがあり、之が上演に際して、一々背景をかへるといふことは可成に面倒なことである。けれども第一節は人形の動きやうがないにしても、二節から五節に至る間には、之を人形の動作に飜譯し得る所の情景も動きも頗る豐富になつて來てゐることは驚くばかりである。勿論場合によつては、第三段の第二節の如く、帝の命によつて北面の武士は藤壺の女御を里へ送り返す、やがて、「館になれば、かやうかやうと引渡し、北面のものどもは、内裏をさしてぞ歸りける」のやうな說明的敍述的の文あるのみで、之を場面といふには餘りに短かくもあれば、之を演出すること到底不可能な場合もあるのである。

又これも近松の作だといはれる『源氏供養』の第五段を見ると、先づ安居院の法印が院參して今朝の夢の話をする。女院は卽ち比叡山三千坊殘らず集めて供養せよと命ずるので、法印は直ちに寺に歸る。やがて女院は凡ての女房達をつれ、紫式部に導かれて、石山寺へゆく。そこには立錐の餘地なきまでに貴賤群集がつめかけてゐる。それから『源氏物語』に用ひられた人々の靈の爲にと、花々しい供養が行はれるのである。此等の情景の變化も



第三圖　寛永頃の人形芝居圖と傳へらるゝ浮世繪、所謂正保慶安の芝居圖といふは之を分割模寫せるものらし。

亦活動寫眞そつくりで、操としての上演は頗る面倒ではあるが、思ふに道中などの場合は、演出を犠牲にして、終りの供養の場で、人形を如何に動作せしめ、如何に花々しく活躍せしむべきかといふ點にのみ專ら心を寄せて、からくりなどを應用し、全曲の興味をそそることによつて、他の場の短を補はうと考へられてゐたものではなからうか。何れにしても近松に至つて、大體に於て上演可能な情景及び動作が、非常に豐富になつて來たことは事實であつて、同じ古淨瑠璃時代の作といつても、近松の初期淨瑠璃は、他の作者の作品とは、比較にならぬ程戲曲的になつて、人形をかりて、其動作に飜譯し演出し得る範圍が、頗る增加して來たのである。

竹本座以後の近松の作　其後近松の淨瑠璃は、操にかけ得る範圍が次第に增加したのであるが、『出世景淸』(貞享二年)に至つて其傾向は一層著しくなつて來たのである。此までの近松の作に比べて、際立つて劇的要素が豐富になり、全曲を通じての結構もまとまつて來たのである。人物の動きもあざやかになり、場面の取り方も確立し、全體の統一もとれて來て、一體に非常に戲曲的になつて來たのである。從つて之が演出に於て、寫實的な部分にしろ、浪漫的な部分にしろ、之を人形の動作やからくりに飜譯し得る範圍が、劃期的に增加したのであつた。その後の近松の淨瑠璃は愈々此度を進めて行つたのであつた。竹本義太夫はからくりを嫌ひ、出來る丈け淨瑠璃本位で進む態度をとり、近松も大體にその意を汲んで、「淨瑠璃は人形にかかるを第一とす」(難波土產)と主張して、あくまで音樂と人形とを對立せしめようとしたのである。だから現實の世界に於ては、性的職業の女でもない限り、一般に殊に日本では、古來女性から男性を口說くといふことなどはない風習であるに係らず、近松は、多くの場合に、女から男を口說かせたりしてゐるのである。甚しきに至つては、又はらはらするやうな性的の詞章を用ひたりしてゐるのである。これは皆大衆本位を目的とすると同時に、人形本位演出本位からの脚色であるのである。それでも近松は、竹本義太夫又はその他の太夫の爲にわざわざ工夫して、淨瑠璃の中に、操本位、人形本位といふよりも、語り物本位、曲節本位と思はれるやうな場面を可成に屢々挿入してゐるのである。

例へば『團扇曾我』の節事三部經にしても單に經文の說明であり、『雪女五枚羽子板』の文作系圖の節事にしても、出鱈目な系圖の說明に過ぎず、又『卯月の潤色』の書置にしても、『博多小女郎浪枕』の長者經にしても、皆語物本位の立場から設けられてゐるのである。從つてそれらが太夫の朗讀上苦心の場ではあつても、之を人形の動作に飜譯することは殆んど不可能である。かういふ場面にては、人形はあまり動かされないで、主として太夫と三味線の曲節によつて興味が引起されたことであらう。そしてかういふ最初から人形の動作に飜譯されないことが意識して書かれてゐる點が、近松の淨瑠璃と後代の淨瑠璃との差別であると同時に、又歌舞伎脚本との差別でもあるのである。云ひかへれば、近松以後の淨瑠璃は、近松のそれよりか、地の文敍述の文が甚だ少くなり、地の文殆んど全部までもが、人形に飜譯することが出來る描寫の文や說明的の文となつたのであるが、近松の淨瑠璃には、まだそれの出來ない、又さうすることをねらはれてゐない、語物本位の獨特な敍述の文が澤山に用ひられてゐるのである。

融通性の豐富な近松の技巧　それから又『源氏供養』の水海の段だとか、『浦島年代記』の七世の鏡の場だとか、『津國女夫池』の千疊敷其世語りの場のやうな、からくり仕掛を以て上演すべき場とか、其他怪奇的な場面の如きは、からくりに糸操を伴はせて表現するとかして、如何にも如實な尤もらしい演出が行はれたことであらう。又例へば『佐々木大鑑』の第一段の藤戸の先陣の場だとか、『吉野都女楠』の第四段尊氏正成の戰の場の樣な、之を手摺の上に表現することが面倒である場合には、その一部を演出して全體を想像させるやうな方法をとつたことであらうと思ふ。さうした行き方の最も巧妙に示されてゐるのは『曾我扇八景』である。此曲の假屋の敵討の場では、敵討の模樣を描く代りに、人馬の聲とか、鯨波の叫とかをかりたり、夜明の街道を走り來る裾野からの早飛脚や、鎌倉からの見物や、曾我兄弟に討たれた手負侍の逡還などの混雜を利用して、側面から敵討を想像せしむる方法がとられてゐるのである。そしてこれは作者が曾我物を十一篇も書いて苦心した着想の結果で

もあらうが、敵討などのやうな上演し悪い場面を、巧に尤もらしく演出せしめようとする演出上構想上の工夫の結果でもあるのである。要するに近松の時代物は、出來る丈け尤もらしく現實の世界にありさうにありさうにと描かれてゐる處は、まだ出來る限りさういふ風に演出し、怪奇的に浪漫的に描かれてゐる處は、からくりや糸操を用ひて演出し、それでも已むを得ない場合には、人形の方はいい加減にして、語り物中心でゆくといふ風な、頗る融通性に富んだものであつたものと思はれる。

演出と裝置背景　さうした態度なり方法なりは、人形の動作の上ばかりではなく、全體の裝置や背景の上などにも常に用ひられ、殊に背景の點では古淨瑠璃時代からの上演上の因襲もあり、時代物には場面の變化が多かつたといふやうな關係などから、寫實的に一々場面場面によつて之を變へてゆくといふことが行はれず、黒幕や簡單な模樣幕などですまされることが隨分久しきに亙つたやうである。これが一つには背景の進歩發達といふことを非常におくれしめた所以でもあるのである。けれどもこれには、歌舞伎劇のやうな平たい舞臺では、短かい距離だと、場面の變化を思はしむることが困難であるが、操芝居に於ては、高さの異る手摺が二段乃至三段も用ひられ、手摺が變るにつれて場面も距離も相當に變ることを聯想させ得るといふ便宜が多少あつたことも手傳つてゐはせぬだらうかと思ふ。例へば『傾城吉岡染』の中卷の終に近く、「其吉岡はおくの間に、これが證據南無阿彌陀なむあみだとぞ震ひける、吉岡と聞くよりも奥の間にかけ入て、見れば江戸の三谷にて見し吉岡にちがひなし、夢に驚きをそはれ苦しむ其息ざし、吉岡殿吉岡殿とゆり起す……」の文がある。この場に於て、前の手摺にゐた人物は、奥の手摺に行つて、寢て夢を見てゐる吉岡をゆり起してゐるのであるが、奥の手摺は前の手摺と同一平面でなくて、別の平面を表はす爲に用ひられてゐることであらうが、此意味から押して、別の手摺は、場合によつては、全く異つた場面をも示す爲に用ひられてゐたこともあらうし、淨瑠璃が又そのつもりで書かれてゐたこともあらうから、場面の變化が存外他愛なく行はれることが屢〻あり、その爲に、自然と場面も割合に屢〻

變へられたり、從つて背景も往々にして省略されしたことが、近松の初期の作には多かつたことであらう。

近松物の寫實的演出　かくて近松の淨瑠璃に本當に寫實味が豐かになり、殆んどからくりや糸操などを用ひないで、手遣によつて出來る限り寫實的に演出されるに至つたのは、世話物の現出後のことである。かの『曾根崎心中』の現はれて後は、世話物には糸操の用ひられたのさへあまりに多くを數へることが出來ないのであるが、それでも有ゆる詞章を悉く人形の動作に飜譯することは出來ず、旣に述べた如く、時ありては助給書置や、長者經の如き語り物本位曲節本位の場面が見られたのである。けれども大體からいつて、世話物が現はれるに至つて、最初事實上に於て淨瑠璃の從屬に過ぎなかつた人形が、立派に淨瑠璃と併立し、むしろそれが本位となつて、音樂的表現と、人形の舞踊的表現と、文學的內容の表現とが混合融和し一體となるに至つたのである。そして遂に歌舞伎よりも遙に多量に音樂的分子を有し、歌舞伎よりも種々の缺點の少ない一種の準樂劇たる綜合藝術が完成されるに至つたのである。

人形の遣ひ方

人形廻しの歷史　民族藝術の立場からは、今日まだ奥州地方に殘つてゐるオシラ様といふものが、人形の起源をなすものであらうといはれてゐるが、此オシラ様といふのは、一個の木片に頭部をつくり、胴にあたる部分には布片を被せたやうなものに過ぎないのである。此オシラ様の語は、オヒラ様の轉化したもので、オヒナの語は此から出たものだらうといはれ、イタコと稱する巫女が、下から手を差し込んで之を舞はすのである。此種の木製の人形卽ち木偶を舞はすといふことは、我國にも可成に古くから行はれたことで、平安朝時代の大江匡房の『傀儡子記』に、

傀儡子者、無二定居一無二常家一、穹廬氈帳、追二水草一以移徙、頗類二北狄之俗一、男則皆使二弓馬一、以二狩獵一爲レ事、或跳二雙劍一弄二七丸一、闘桃梗、能二生人之態一、殆近二龍魚曼蜒之戲一（傀儡子記）

と記されてゐる。此傀儡師卽ちくぐつこそは後の所謂人形であつて、旣に此時代に人形を舞はすことを業とする浮浪民があつたことを知り得るのである。その後可成に長い間くぐつとか木偶に關する記錄は見られないが、足利時代に至つて『看聞日記』には、

「永享四年（西暦一四三三年）八月七日、晴、自内裏アヤツリ燈爐一被下一谷合戰、鵯越馬追下風情也、殊勝アヤツリ、言語道斷驚目畢、自室町殿被進……」

の記事が見え、又『滿濟准后日記』にも、

「永享五年七月十二日、晴、自大乘院燈爐二送賜了、内々依所望也、アヤツリ以下驚目、細工法師被相副之、……」

などとある所から見ると、既に燈籠の操り仕掛なども相當に進んでゐたことが分り、一方にくぐつ舞はしの傀儡子は到る處に在り、攝津廣田の西の宮でも、又地理上からそれに近い淡路にも、傀儡子といふものは可成り盛えたもののやうである。

『御湯殿上記』によると永祿天正の頃には傀儡子の夷舁（えびすかき）は、度々大内へ參つてお車寄などで人形を舞はし、或は能の所作なども演じて御覽に入れた事があると記されてをり、『太閤記』（小瀬甫庵）の文祿三年三月の醍醐の花見の條には、

「殿下此殿にしばしおはしまし、てくる坊の上手あやつりの名人を長谷河宗仁を以召て色々風流を盡すべしと宣ひつつ各を慰めたまふ」

とあり、慶長十九年の『時慶卿記』にも、

「九月二十一日雨天、院參、飯後阿彌陀胸切ト云フ曲を仕、夷舁ノ類ノ者推參シテ、於二御庭一緞子幕等ヲ引廻シテ有レ曲、奇異ノ事也」

とあり又『言緒卿記』慶長十九年の記に、

「九月二十一日辛未雨、院參、阿彌陀ムネハリ、其他種々ノアヤツリアリ」

とある所から見ると、德川時代の始頃には人形を舞はす技術も相當に進んでゐたやうである。それが機會を得て、一方に發達し來つた淨瑠璃と結合したのであるが、其結合當時に於ける人形の遣ひ方はどんな風であつたらうか。

初期の人形の遣ひ方　これに就ても吾々は充分に知り得る便宜をもたないのであるが、前に述べた江戸の小平太の淨瑠璃芝居の盛えた寛永年中よりも、少くも六七年前の元和三年五月の著である『德永種久紀行』江戸下り中には、幸にも次の文を見るのである。

「見れば何をも中橋の、狂言踊り上るりを、木にて作りしでこのぼう、糸であやつる面白や」

これで見ると、元和頃には、木偶を糸操によつて動かし、淨瑠璃芝居を興行してゐたものが江戸にあつたこと丈けは明かであつて、『竹豐故事』の「南京糸操は寛文延寶の頃よりつかひ始めし由、京都山本角太夫芝居に專らつかひしなり」といふ記事は、少くも上方を限つての事であるか、さもなくば怪しいものといはねばならぬ。思ふに糸操若しくは南京操といふものは、ずつと古くから舶來してゐたもので、所謂傀儡子が舞はしたでくの坊と併び行はれてゐたもので、それが早く人形に取入れられてゐたものであらう。そして南京といふ語は喜多村筠庭の『畫證錄』によると、南蠻の意と可愛い小さいといふ意と兩方の意義があり、南京操の場合は後者の意味だといふ説が普通に稱へられてゐる。天和二年黑川道祐著の『雍州府志』に記す。

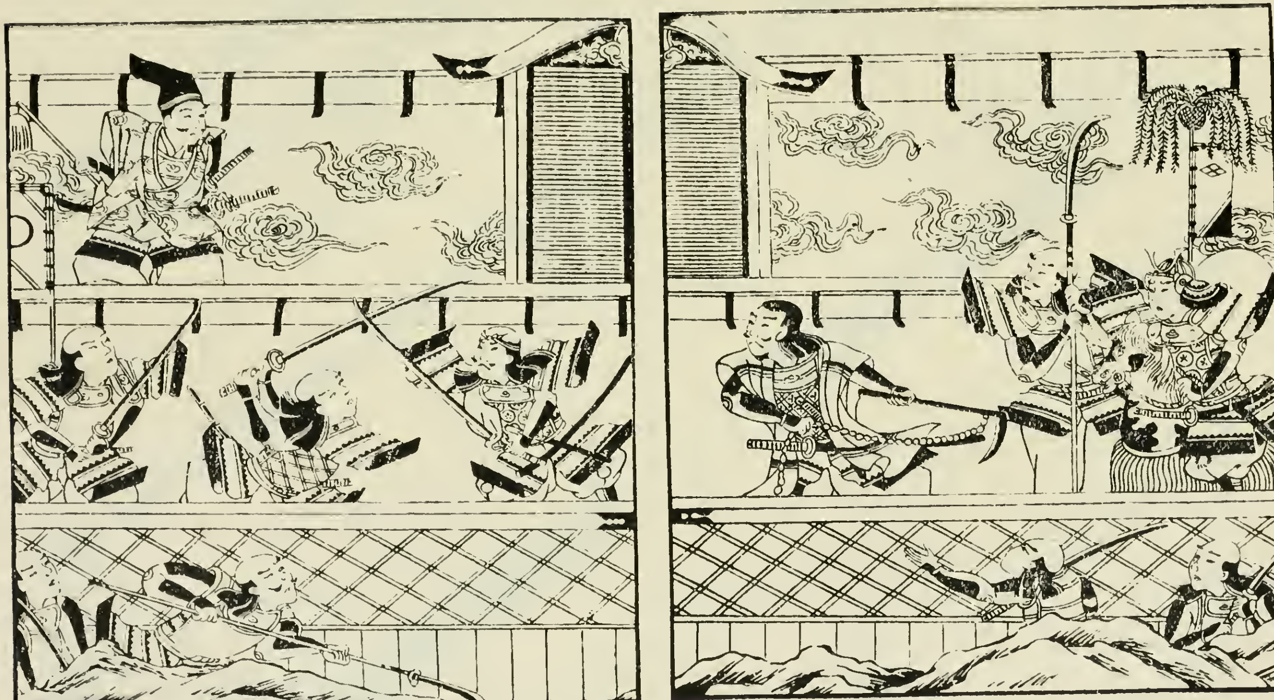
(一) 人形芝居、或謂レ操、其式中央正面設二舞臺一、横長五間構二矮欄一、其上下設レ幕、操二偶人一者、居二幕内一、出二人形於上下幕間一上段幕稱二顏隱一、操二偶人一者以二此幕一隱二顏面一之謂也。

の文に於て、上の幕を顏隱しと稱するといふのは、糸操をする遣ひ手が、糸を以て人形をつり上げ、上の幕に體を隱してゐるといふ意味である。此は天和頃の京の四條河原に於ける糸遣の人形操を說いたもので、文化頃江戸四谷に住んでゐた醫師曳尾庵の著『我衣』を見ると、「南京芝居(天和)上にて糸を以てつかふ」と云ひ、又『嬉遊笑覽』に、「南京あやつりとて人形に糸を多く付て上よりつりてつかふもの有り」などいつてゐるのも、皆『雍州府志』の此記事によつたものであらう。けれども『種久紀行』のは、それよりも五六十年前の元和頃の江戸に於て、糸操が行はれてゐたことを物語つてゐるものである。五六十年も前に江戸に行はれたものが、若し珍らしく新らしいものであるとすれば、直に京都あたりでも採入れられない筈はなく、五十年餘りも經つてから、延寶の頃に至つて、山本角太夫によつて用ひられたなど記すのは、『竹豐故事』がずつとずつと後の人の手に成つたからのことで、江戸に操が用ひられた慶長元和の頃に、勿論京都でも糸操は用ひられてゐたものと見て差支

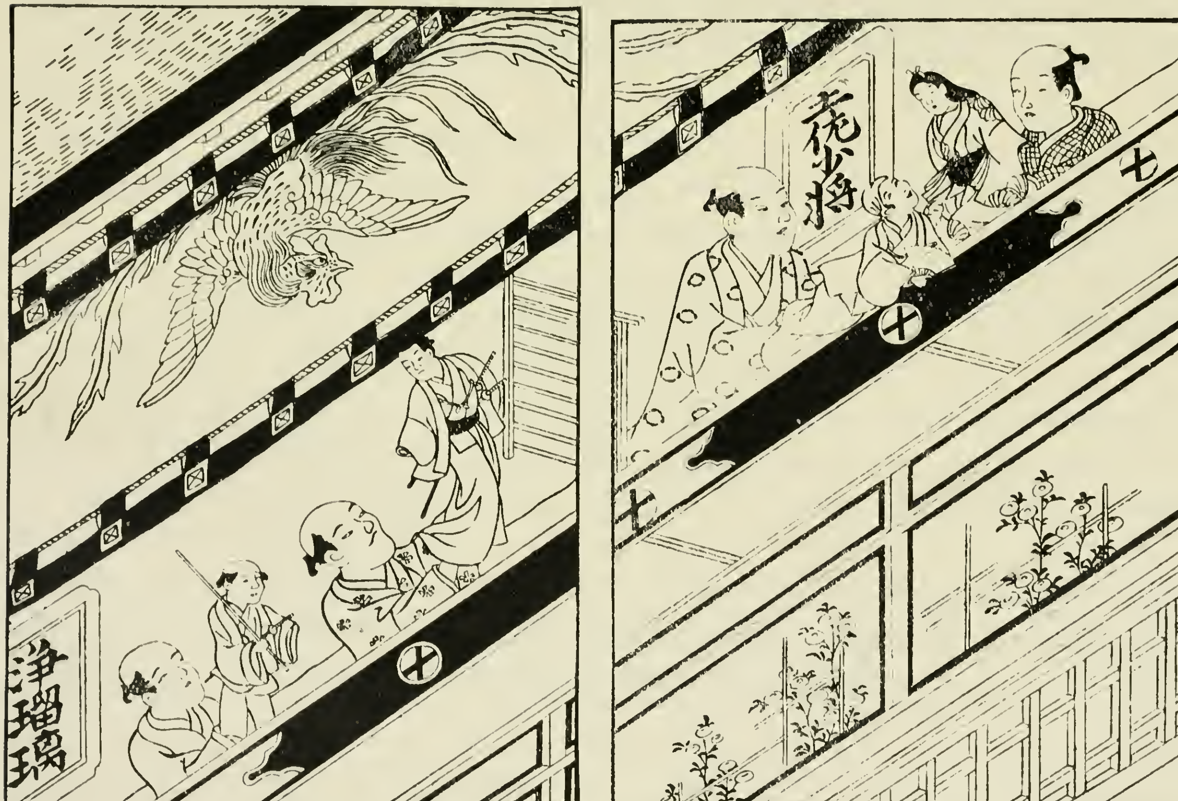
へないことである。

最初は糸操か手遣か　それにしても、始めて西の宮の傀儡子から淨瑠璃に採入れられたといふ人形は、糸操式であつたらうか、それとも糸を用ひないで手で操る手遣といふ方式のものであつたらうか。此等については明かな記錄がないやうである。そして初めの人形遣は引田某であつたといひ、又次郎兵衛であつたといひ、又後のは源之丞であつたといひ、色々の說がある處から見ると、中には糸遣を用ひたのもあらうし、或は手遣の方法を採入れたものもあらうし、既に淨瑠璃芝居を興行する者もぽつぽつ出たことであらうから、西の宮の傀儡子を招いて色色工夫した者も、一人や二人ではなかつただらうと思はれる。そしてその中の數人の名が後の記錄によつて今日迄傳へられたのであらう。

小平太手遣を始む　原武太夫の『奈良柴』は、此種の記錄としては、畠山箕山の『色道大鏡』と共に最も信ずるに足るものであるが、武太夫の記す所によると、瀧野檢校の弟子であつた小平太といふ者は、既に元和二丙辰年に操をやつてゐた杉山を慕うて京都から江戸に下り、杉山七郎左衛門の助音を語つた、操は「之より關の東に普くひろまりければ、淸玄といへる人、六段物のかへ作をあたふ、七郎左衛門小平太之に節をつけて語る、又小平太西の宮の傀儡師にならつて、始めて操といふものを工夫して人形に合せて興行した」といふことになつてゐる。此邊りの文は、頗る不明瞭なものではあるが、三田村鳶魚氏は此文を解して、「杉山が絲操だから、小平太は苦心して、西宮の夷廻しから工夫し、遂に手遣を始めたのだらう、京も江戸も絲遣が先で手遣が後だ」といつてゐられる。けれども私は此、「又小平太云々」の文を、必ずしも小平太が江戸に下つて後に、西の宮の傀儡師にならつて工夫したのだといふ樣に解するのはどうかと思ふ。下に說くが如く、恐らく小平太が京都に在る間に、既に手遣を工夫してをり、それが江戸に下つて、杉山のと異つた方法卽ち絲遣でなくて、手遣で演出したのであると解すべきでなからうか。文脈に重きをおくとどうもさう考へられる。試に『事跡合考』を見ると、



第九圖　西鶴諸國咄所載　井上播磨掾操芝居圖　五〇五頁　五四八頁(四)參照



第十圖　土佐少掾操芝居圖　五〇五頁　五四八頁(六)參照

「紀州の浪人小平太といふもの、京都に於て淨るりといふ一ふしを語り出し、澤住勾當といふ琵琶法師の三味線に合せ、西の宮の傀儡師源之丞といふものに人形をまはせしより、しきりに京都にもてはやされ、終に江城下に下り、中橋廣小路、其頃いまだ藪原なる所に芝居を立て、此一曲を諸人に見せたり、是寛永年中の事なり」

とある。これで見ると、小平太は既に京都に於て人形を手遣する法を傀儡子から學んだ一人であやつつたやうである。そして彼が工夫考案によつて成つた技巧は素晴しいものがあつたので、其名が後まで傳はることとなつたのであらう。

林羅山は卽ち文集卷七十、隨筆六の正保四年五月二十八日の記事中に、

堂內假構棚厨々。疊氈張帷二丈許長數丈。爲傀儡之戲技也。其木偶男女僧俗、或天仙神女、或介士武夫、或騎馬擔夫。有舞蹈者。有擧扇打鼓者。有踊躍者。有盪舟控歌者。有戰死而身首異處者。有衣冠者。有放矢者、振棒者、擧旗、棒蓋傘者。或爲龍蛇或爲飛者或爲狐且擧火于尾。見者皆怪之。始自巳午之交至于晡。其隱在棚底歌者聲有上有下有細有巨。有鼓吹鑾琴應於木偶之動而有曲節。且操之引之。且踏板以嗅者、與木偶相得不異殆如生矣。今日所爲者江戶第一之假師號小平太。近世傀儡子此爲巧手云々。

と述べて、江戶の小平太の操芝居を見た模樣を說いてゐる。此小平太が奈良柴にある小平太卽ち薩摩淨雲であらう。水谷不倒氏は『淨入淨瑠璃史』に於て淨雲小平太は同一人でなく、淨雲は太夫、小平太は人形遣であるやうだといひ、『音曲叢書』に載つてゐる薩摩家の系圖といふのでは、小平太は淨雲の祖父であるやうだが、『色道大鑑』には、

「小平太江戶にまかりて此淨瑠璃をかたる、卽江戶薩摩と云ひしは此小平太が事なり、尤後に入道して淨雲といへり」

と記されてゐる。兎に角小平太といふ者は、木偶劇の初期に於て、西の宮の傀儡師から學んで人形の遣ひ方を工夫した一人であり、それが糸遣でなくて、手遣を考案して江戶に下つたことは信じてよいやうである。そして其

手遣は人形の裾から手を突込む式であつたやうに思はれる。序に又『好色一代男』の挿繪にあつたといふ杉山丹後の芝居繪を見ると、人形には立派に手があつたりして、これが後に記す山本飛彈の工夫した、遣ひ方にども關係があり、杉山がもつて江戸に下つた遣ひ方も、手遣であつたのではないかといふ說はどうであらうか。これは矢張糸遣だから、手があつたのであらうと思ふ。

初期の演出狀況 『雍州府志』には前にあげた文について、更に最初人形が淨瑠璃と結んだと思はれる頃の有樣を敍して、

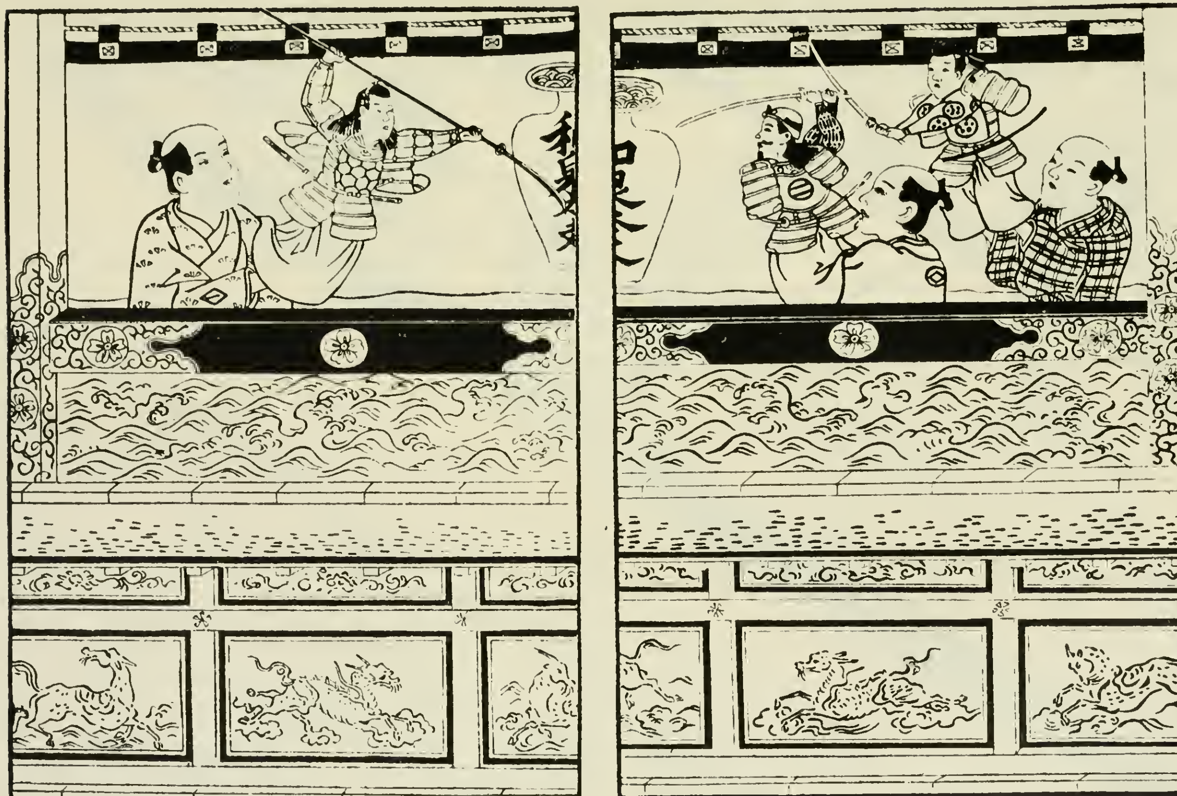
（二） 凡淨瑠理之詞、始出レ自二源義經愛妾淨瑠理御前之事一其詞織田信長夫人之侍小野御通作レ之、然太夫居二樂屋幕内一、高聲曲節、作レ文而談二說之一、是謂二淨瑠理一、自玆後、雖レ說二他事一、悉稱二淨瑠理一、三味線助二其曲節一、木偶人男女老少應二其事一而出レ之、於二舞臺之上下幕間一操レ之、故謂レ操、又謂レ舞二人形一、或謂レ使二人形一、淨瑠理之間、又作二狂言一、是亦木偶人作二俳優之事一。

と述べてゐる。これも舞臺の上下幕間に人形を操つたのであるから、糸操だと見ても差支へないと思ふ。處がをかしいのは同書の此次に述べてあることである。

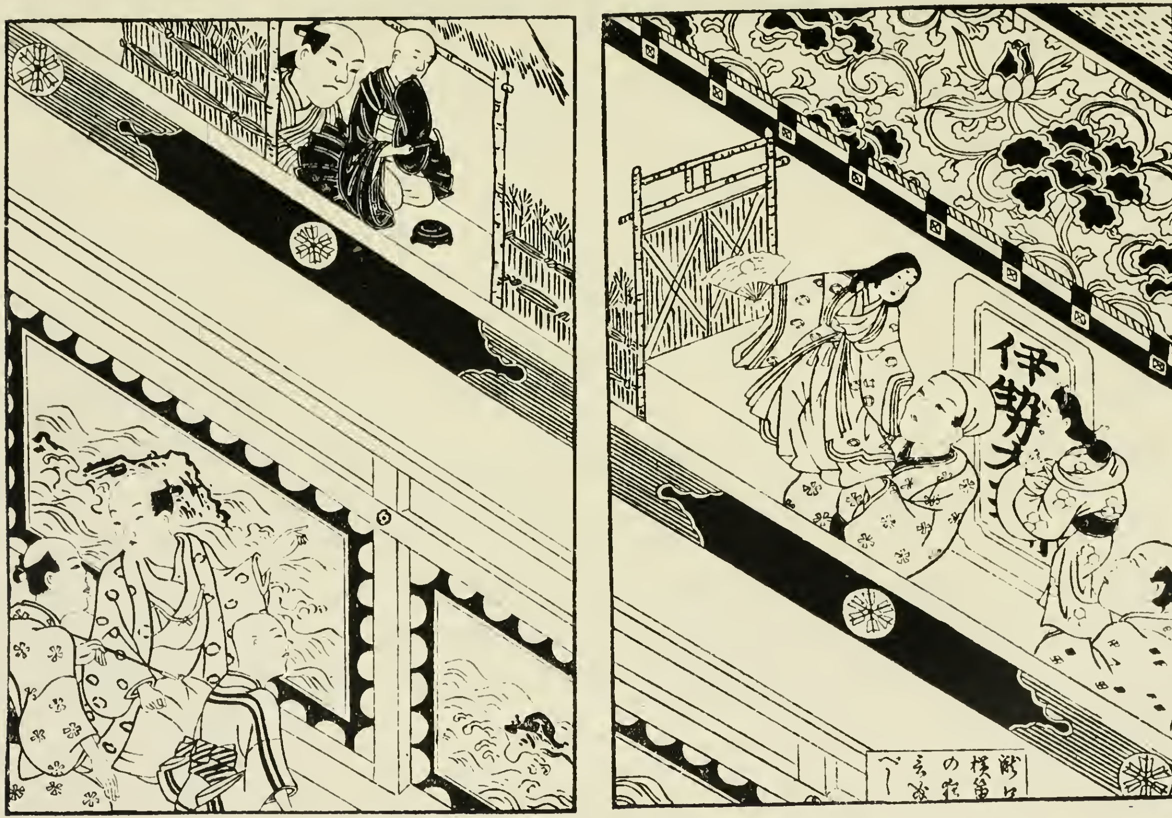
（三） 淨瑠理太夫、自二文祿中一及二慶長一、監物某亞次郎兵衞某、招二攝州西之宮傀儡師一、相共經二營之一、監物亞次郎兵衞某、談二淨瑠理一、西之宮人舞二人形一、其始纔張二幕於兩楹之間一、舞二人形於其上一。

此記事を三田村氏は京五條橋南の舊狀を敍したものだといつてゐられるが、或はさうであるかも知れないとしても、此處には顏隱しの上幕といふものが用ひられてゐないから、西宮の傀儡師は絲操をやつてゐるのでなくて、下の幕を顏隱しとして、人形を下から差上げて幕の內で手遣をやつてゐたものと見るのが最も穩當のやうである。例の西鶴の一代男の中にある、

「人形まはして遊べと挾箱よりたたみ家體取組、上幕、つらかくし、首落し、五尺にたらぬ內に、金銀をちりばめ、自由



第十一圖　和泉太夫操芝居圖　五〇五頁　五四八頁(六)參照



第十二圖　伊勢操芝居圖　五〇五頁　五四八頁(六)參照

を仕懸、六段ながらの出來坊うごき出ける」

の文は携帯の人形遊びのことをいつたのであつて、文中の上幕は上に吊つた幕である。それから濱松歌國の『攝陽奇觀』に、元祿三年の土佐掾の樂屋の様を示して、「圖の中の幕は顏隱しといふ今の本手なり」とあることから見て、つらかくしといふのは、手遣ひをする者のつらを隱す下の幕と見るべきだといふ三田村氏の説は極めて當を得てゐると思ふ。

糸遣から手遣　以上記す所によつて、淨瑠璃と結んだ前後に於ける人形の遣ひ方にも、絲遣と、ついで手遣があつたことは分るであらうが、絲遣の方法乃至演出の様子については、殆んど之を知るべき記述を見出すことが出來ず、僅に『雍州府志』に述べられてゐるが如く、人形を上下の幕の間に出し、遣ふ者の姿は上段の幕に隱されたといふことと、『我衣』や『嬉遊笑覽』に見ゆるが如く、上から糸を以て人形を吊るして遣うたといふことが分るのみで、此等の模様を知るに足る繪などは一つも殘されてゐない様である。絲遣について現はれた手遣の有様についても餘りに多くを知ることが出來ず、人形の構造の處でも述べたが如く、『佐渡島日記』や『南水漫遊拾遺』や、其他「後はむかし物語」に見るやうな、極めて大ざつぱな事が分る丈けである。卽ち『南水漫遊拾遺』（濱松歌國著）には、

「往古のあやつりは人形は首許りにて、着物を打着せ、手も足も遣ひ人の手にて仕たる事にて、近世まで子供の翫びに、デクのボウといへるもの是なり。當代の如き木偶を用ゆるその權輿は、大阪の細人工石井飛彈といへるもの、おとなの手を人形の袖へさし込み遣ふ事甚見苦敷とて工夫なし、人形に手を拵へ付たり」

といひ、又『後はむかし物語』（享和三年手柄岡持著）には、著者の父の友、小久保萍也といふ人（延寶三年生、元祿元年十四歳）の話だとして、土佐の淨瑠璃芝居について、次の如く述べられてゐる。

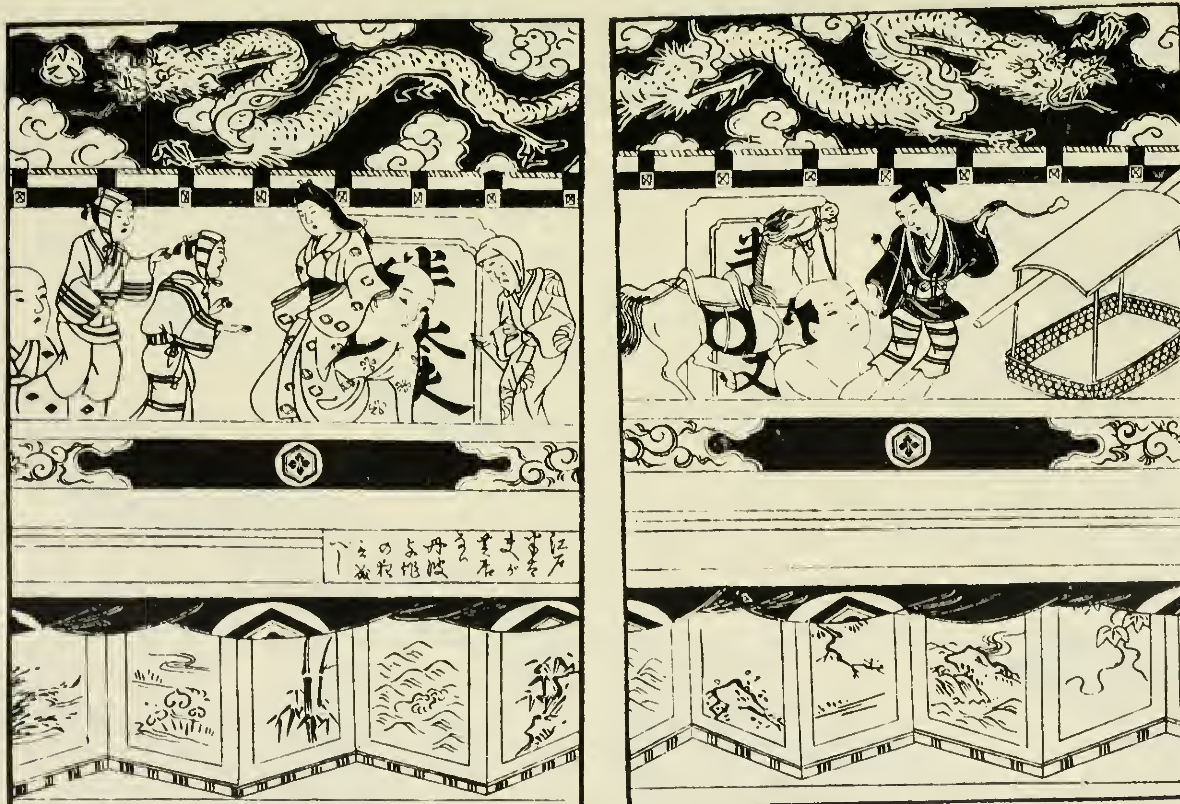
「土佐節の人形は、裾より手を入てつかひて、足といふ物はなく、手摺の下より人形計見せて、つかふ人の容はあらはに

見せざりしと見えたり、素よりさしかねにて、左を別人のつかふ事もなかりしとなり。後に至りて葺事とて、碁盤人形の如く出遣も有て、其時は足を遣ひしと也。あまり動かぬ人形をば胴串とて、今の手あそびの如く如此にて遣ひしと也。働く人形ばかりつまみとて是も短くしてつかひしといふ」

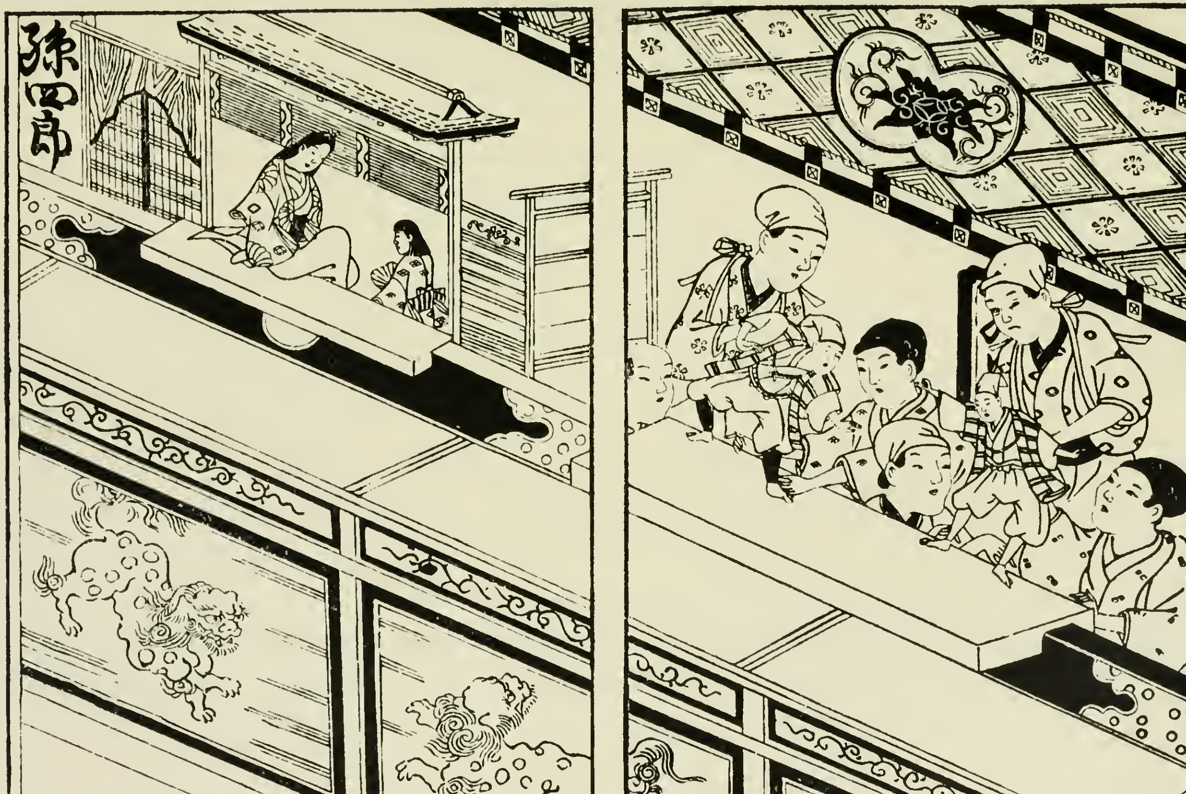
勿論此等の說明は人形の手遣されただらう概念を髣髴せしむる丈けであつて、人形の裾から手をさし込んで遣ふ手遣卽ち一人遣なるものは、人形の首から胴中へさし込んだ胴串といふものを利用しての、手遣の方法が進步して後に現はれたのであらう。けれども同じ一人遣といつても、同時に兩手をさし込んでの遣ひ方でなく、かの片手遣ともいふべき、兩手に各〻一づつの人形をさし込んでの遣ひ方は、元祿も大分進んでから行はれたことであるやうである。

手遣の狀況　手遣の有樣を示した繪も初期の頃のは未だ知れないやうであるが、正保慶安頃から貞享元祿頃にかけての繪は、今日でも容易に手にはいる『聲曲類纂』に幾枚かを見ることが出來る。元來此『聲曲類纂』の繪は、著者長谷川雪担が、元祿八年前の著とされてゐる『役者繪盡』から多く採つたものであるが、此原著は容易に手に入れ難いから、此處には便宜『聲曲類纂』から、間接に數枚をかりて口繪にかかげておいた。

一　は其の內最も古いものとされてゐるもので、『聲曲類纂』に、正保慶安頃の芝居の圖とされてゐる右の上、右の下の二圖である。此中上圖といふのを見ると、太夫も三味線彈も若い女で、共に大振袖を着、太夫は扇子をもち、後代に於けるが如く出語をやつてゐる。二人の坐つてゐる處は大與の一番高い處で、一段低く其眼下で人形は活動してゐる。舞臺は城攻の處で、向つて左手の隅に城が設けられ、城の中からは二人の武者が矢を放つてをり、一人の烏帽子をつけた鎧武者が、雉刀を揮つて切つて出で、馬上なる敵の大將らしいのは胸に矢を受けてゐるやうである。人形遣の頭も手も全く見えないで、勿論『南水漫遊』にあつたやうな、人形遣の頭の隱されるる幕のやうなものもなく、人形の足も勿論見えて居らぬ處から見ると、裾下から手を突込んでの一人遣の手遣式の



第十三圖　半太夫の操芝居圖　五〇五頁　五四八頁(六)參照



第十四圖 江戸孫四郎操之居圖 五〇五頁 五四九頁参照

遣ひ方で、人形にはまだ足がなかつたものと思はれる。人形の居る處と見物席の間には、幅一間もありさうな、朱色に塗られた二枚の板が、斜に箱の蓋でもあけかけたやうにして、舞臺一面に沿うて置かれてゐるが、それが今日の手摺に相當するものである。見物席には莚が敷かれ、太夫と三味線と人形の居る處以外は、凡て屋根なしで、小舍の周圍も莚でかこはれ、表の入口には、大鳥毛のついた五本の長い鑓が二尺位づつ間を置いて、鳥毛を場外に出して並べてある。櫓は三つの大紋つきの黑幕でかこまれ、表看板は緑か朱塗の將棊の駒の形の大きなもので、その黑地に金粉で、「じやうるり內記」と書いてある處を見ると、內記といふ女太夫の淨瑠璃芝居が興行されてゐるのであるらしく思はれる。尙此圖について注意すべき所は、左方の城のやうに見えるものが、頗る精巧なものでありながら、繪に描いたにしても平面的のものでなくて、何だか作り物の如き觀のすることである。それからまた右下の繪といふ操芝居の模様を見ると、之には數人の人形は出てゐるが、前の繪とちがつて、太夫も三味線彈もをらねば、二人の坐るべき場所もない。これで見ると出語のない操り座もあり、太夫は何處か後に隱れて語つたものと思はれる。又同書に載つてゐる寬文古畫堺町葺屋町芝居の圖といふ丹波と肥前の二座の舞臺の樣子を見ても、人形は皆腰から上邊りだけを出してゐる。糸操ならば裾まで出しさうであるに、出さぬ所を見ると糸操でないことは明かである。

二 は天和二年大阪西村可玖版の『高名集』の挿繪である。此繪の人形は絲操でないから、人形は裾まで出さないで、皆手摺の上に半身をよせかけたり、その上に坐つたりしてゐるが、遣ひ手は少しも體を出してゐない。手摺も只一つだけである。

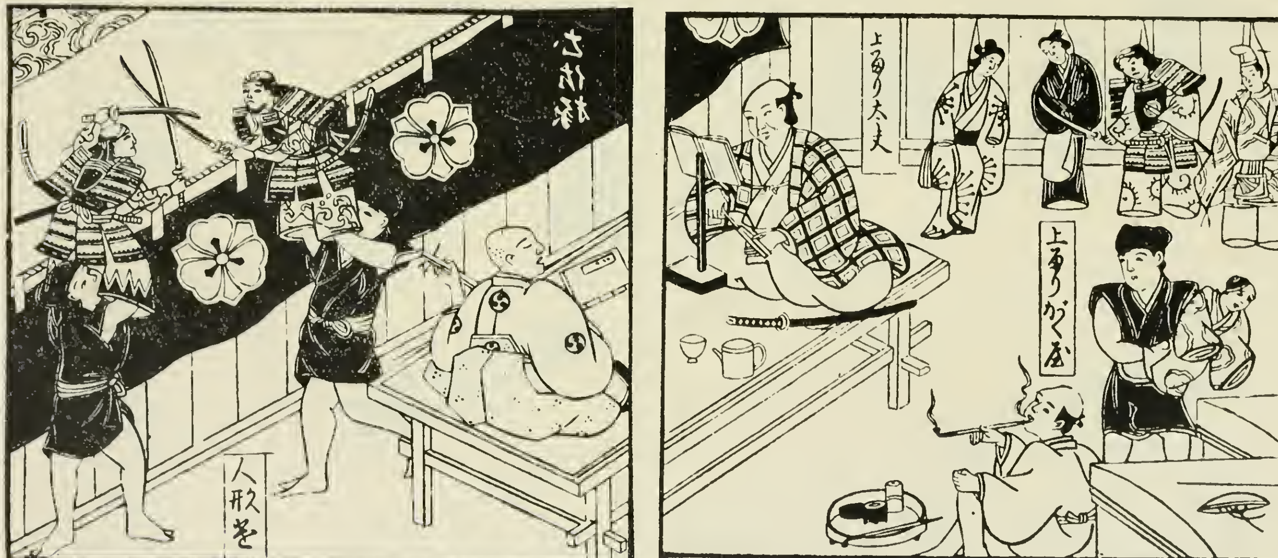
三 又『聲曲類纂』(角) に載つてゐる、『好色一代男』(天和二年刊) に載る丹後の操芝居の圖といふのは、手摺は二段になつてゐるが、人形の膝から下のかくれてゐる處を見ると、矢張手遣である。思ふに之は杉山丹後の芝居圖であつても、最初糸遣をやつてゐた此一座が、手遣を採入れてから後のものであらう。

四　矢張『聲曲類纂』（宮下）に出てゐる圖で、「貞享二年印本西鶴の近年諸國はなしに載る井上播磨が芝居の圖なり」となつてゐるのがある。それは手摺が三段になつてゐて、各段に人形が出てゐるが、やはり遣ひ手の顔に見えない。人形の手はあつて、半身は出てゐるが、膝から下の見えるのはない。これも手遣式だ。早稲田演劇博物館に所藏の「くない人形芝居の圖」や、其他とらや喜太夫芝居の繪や、『狂言かよひ小町』を上演中の河内掾の芝居の繪など皆同様のものである。

五　以上の人形の遣ひ方を明かに示してゐるのは、元祿三年七月開版の『人倫訓蒙圖彙』七の卷にある土佐掾の芝居圖であらう。これは樂屋から見た圖であるだけに、人形の裾から兩手を突込んで、遣ひ手は下の幕に顔を隱して、人形の膝から上を見物に見せてゐる。これ迄の二三四は、つまり此と同樣の人形の遣ひ方を示したものであらうし、人形が半身しか出してゐないことから見ても、絲操でないことは明かで、側に吊つてある人形には手さへないのがあり、勿論足は何れにもないやうである。そして太夫と三味線彈は幕の中に隱れて演じてゐる。

六　その他の『聲曲類纂』に載つてゐる土佐少掾座の圖、石見掾座の圖、和泉太夫座の圖、伊勢某座の圖、半太夫座の圖の何れを見ても、人形遣は手摺の上に半身を出して、今日のやうな一種の出遣をやつてゐる。中にも石見掾座のや半太夫座のには、遣ひ手が顔を見せないのもあるが、或は遣ひ手が半裸體をしてゐるのもある。此等の人形遣は一役一人であつて、一つの人形に一人づつしかかかつてはゐないのである。そして此等は貞享元祿頃の江戸操の樣子を示したものである。（口繪參照）

元祿享保までの遣ひ方　以上の人形の遣ひ方は、皆人形一つにつき一人づつの所謂一人遣の方式である。そして最初は人形の手に遣ひ手の手を代用してゐたといへば、初め江戸から上方へ輸入された時代の人形は、同じ手遣の一人遣であつても、隨分幼稚なものであつた筈である。ついで同樣に裾から一人が兩手を突込んで遣ふにしても、人形に手足が出來てからは遣ひ方も進歩し、人形の首につづく內部構造も可成り進んだことであらう。



第十五圖　土佐掾操芝居圖　五〇五頁　五四八頁(五)參照



第三十一圖　石見掾操芝居圖　五二九頁　五四八頁(六)　五五四頁參照

此外に當時人形の遣ひ方として用ひられたものは、糸操とからくり遣であつた。糸操は超人の空中飛躍や、鳥獸蟲類の活動や、不可思議や奇蹟などを示す爲に用ひられ、からくり遣といふのは機械裝置をかる遣ひ方で、山本飛彈の發明にかかるもの多く、所謂臺事等、此から進歩したものは皆さうであつた。此等の遣ひ方の中、殊に裾から突込式の一人遣は、隨分長い間江戸は勿論、上方をも支配してゐたもので、『淨瑠璃譜』にもある如く、「多くはさし込手とて、一人して一つの人形を遣ふのが定であり」、それは例の辰松八郎兵衛が關係した竹本座に於て、正徳五年十一月の『國性爺合戰』上演頃まで繼續されてゐたことは明かである。『倒冠雜誌』を見ると、

「此時代（卽ち貞享から寶永の頃）は別して人形の藝至つて上手故、突こみとて下より兩手をさし込み、人形一つを一人してつかひ、手すりの上へ首を出さず、ちから一ぱいさし上げ、みじかき淨るりながら丸一段出づかひのやうにしてつかひぬ、中々見るもしんどく、又あるべきこととも見えず、中にも辰松は其妙なる所を得て諸人專ら用ゆる所也」

とあるにても、それが分るのである。そしてその八郎兵衛は享保の初めに江戸に下つて、辰松座を起し、同じ人形の遣ひ方を固守してゐたのであつたが、あれほど名人といはれた遣ひ手であつても、それほどの人氣を呼ぶことの出來なかつたと傳へられてゐるのは、色々な事情もあつたらうが、一つには同樣な突込式一人遣の遣ひ方が江戸にも一般に行はれて、さまで江戸人に珍らしく感じられなかつたことも一因であらう。ところが原武太夫の『奈良柴』を見ると、此書の刊行された明和四年頃には、江戸には最早江戸操といふのが滅びてしまつてゐるのである。つまり此辰松式の一人遣の遣ひ方は、上方で享保十九年に始まつた新式の三人遣の遣ひ方に、見る見る滅されて行つたものと思はれるのである。

孫四郎一座の繪　それではその三人遣といふのは享保十九年に忽然として起つたのであらうか。私は先づ『聲曲類纂』に、貞享元祿の芝居圖の一つとしてあげられてゐる江戸孫四郎の說經一座の圖といふのを見ねばならぬ。此說經江戸孫四郎一座なるものは、貞享四年板の『江戸鹿子』に「說經座、堺町江戸孫四郎、脇長太夫」と見え

てゐるからには、貞享四年以前の一座であることは明かである。更に又二代目桐竹紋十郎の手記には「元祿三年七月、孫四郎より三人づかい、何れもたすきがけ」の文があると傳へられてゐる。兎に角此繪は口繪にも示す如く、(六)に述べたものとは趣を異にし、左半分には、裾からの突込式と思はれる遣ひ手の見えぬ人形が二つあり、右の方には、手のみでなく足までついてゐる人形が二つあり、それを一人遣でなく各〻三人がかりで遣つてゐる。殊にその遣ひ手の三人中の主なる一人は、襷がけで遣つてゐる。此二つの人形は他の座の繪に見る人形よりか、幾分割合が小さいやうだが、此頃より四十年餘りも後の享保十九年に至つて始めて大阪で行はれたといふ三人遣の以前に、方法こそちがへ、淨瑠璃芝居でなくて說經芝居であつたにしろ、兎に角人形芝居に於て、既に一種の三人遣をやつてゐる所に面白味があり、同じ手遣であつても、突込み遣の外に、人形の背後から手を差込んで遣ふ、別種の手遣があつたことを示すに足る大切な例である。成程よく見ると、享保十九年から大阪に始まつたといふ三人遣（文樂座の今日の遣ひ方、首、胴と右手に一人、左手に一人、兩足に一人の遣ひ手がついくのと同樣である）とちがつて、孫四郎一座のは、兩手に一人、胴及び首に一人、兩足に一人がついてゐるのである。これに對して三田村鳶魚氏は、前にも引用した土佐節の人形に關する『後はむかし物語』の記事、「後に至りて臺事とて碁盤人形の如く出遣もありて其時は足を遣ひしとなり」を引いて、「一體臺事といつて、臺の上で遣ふのはからくり人形の模倣である、臺の內にからくり裝置があつて、上の人形は自然に働くやうに見える。それを移したのが臺事なのだ、臺の上のからくり人形は足が動く、それを移すのだから是非とも足を遣はなければならなかつたのだ。後の三人掛のやうに、人形の右手と胴に一人と左手に一人と、足に一人とではなく、兩手に一人、足に一人と、胴を押へるに一人とで三人になつたのである。戲場樂屋圖會に、弓手は二人がかりの時か、又は碁盤人形に用ふる所なり、とあるので、臺事の三人に、左手がないのが知れよう」といひ、更に「碁盤人形は山本彌三五郎の新案だが、からくり裝置の臺人形は古い」と述べて、『東園小說』の記事を借り、片桐且元が





第三十二圖　愛染明王影向松道行の圖(右)

五一〇頁　五五一頁　五五六頁參照

辰松幸介人形を遣ふ圖　五五四頁參照

慶長九年頃千姫に臺人形を送つた記述を引いて、之を證明されてゐる。かうして江戸孫四郎の三人遣は、享保十九年に起つた上方の三人遣とは方式がちがつて、からくり遣の臺事をまねて手遣にしたものだといつてゐられる。

背中から遣ふ方式の發明者　けれども此孫四郎式の遣ひ方に於て、最も注意すべきことは、これが三人遣であることと共に、その中の一人が、人形の背から手を差込んで遣つてゐることである。人形をその裾から突込んだ手で支へつつ遣ふことは、高さの點から可成り困難なことだが、人形の背中から手をさし込んで、遣ふといふことは非常に樂なことである。此背中から手を差込んで遣ふ孫四郎一座の方式は何人が發明したものであらうか。最初杉山や小平太が江戸に下つた時に、もつて行つた遣ひ方の中にはなかつたのであらうか。孫四郎一座が發明したものであらうか。全く他の何人かが發明したものだらうか。それとも萬治延寶の昔に、人形に對して臺事式遣ひ方を發明したり、『南水漫遊拾遺』の說くが如く、「おとなの手を人形の袖へさし込み遣ふ事甚だ見苦しとて工夫し、人形に手を拵へた」大阪の細工人石井飛彈（山本飛彈と同一人か）が發明したものであらうか。その邊の記錄はまだ發見されないのであるが、加賀掾の正本であり、元祿末か寶永始頃の上演だらうといはれてゐる『愛染明王影向松』の挿繪（口繪參照）を見ると、道中をしてゐる傾城宮城野は大藏善右衛門が、裾からの突込式で遣つてをり、傾城白菊と、政方と、揚屋の亭主との三人は、各一人づつの人形遣が人形の背から遣つてゐるやうである。之は寫眞でないから繪空言だらうといふ者があるかも知れぬが、只人形を持つてゐるだけでもなく、人形遣が裃まで着てゐる處から見ても、徒らに出鱈目なものとのみいつてしまふことは出來ないやうである。而も人形を片手でなく、背後から兩手で遣つてゐるやうにさへ見える處に注意したいと思ふ。それに三田村氏が『演藝月刊』第二十一卷に說かれた所によると、元祿十四年刊の『評判記』には、「出羽が芝居にて山本飛彈掾遣はれし片手人形共例へられませうか、それを如何といふに、此度の役一寸見た處が、片手人形の如くうごきそうな物でござらぬ所を、太夫元の引廻しの手を、うしろより入て遣はるる故か……」とあるといへば、兎に角片手

遣の一種には、元祿十四年頃既に人形の背から手を差込む方式があり、それを山本飛彈が發明してゐたことを知ることが出來るのである。

勿論片手遣の中にも、裾から片手を突込んで遣ふ方式も行はれてゐたことは、明和頃の作だとされてゐる浮世繪（口繪參照）を見ても分ることである。從つて、享保二年二月上演の『國性爺後日合戰』に於て、青年人形遣吉田文三郎が、經錦舍の人形を片手遣して素晴しい好評を博したといふことは事實であるにしても、其際の人形は一人遣は疑ふ餘地がない處で、裾から片手を突込んだ方式であつたらうか、それとも人形の背中から手を差込んだのだつたらうかは明白でないが、此事實から片手で人形を自由に遣ひ得る爲には、人形の內部構造が、此頃大分發達して來てゐたであらうことも想像し得るのである。人形の內部構造が同一程度に發達してゐるとすれば、裾からの突込式より、背からの差込式の方が、人形を遣ふ上には便利であつたらうことも想像し得ることである。かくして孫四郎式の遣ひ方を、山本飛彈が案出したのであつたかどうかは不明としても、それに用ひられた遣ひ方の方式、即ち人形の背中から遣ふ方式は、進んで元祿の末には、『愛染明王影向松』の繪の樣な一人遣の背中差込式を導びき、それに再び三人遣の應用を見ることとなつて、享保十九年十月『蘆屋道滿大內鑑』の上演に際し、與勘平野勘平の人形の三人遣を見ることとなつたものであらう。此三人遣は孫四郎式に於て、一人が背中から、一人が兩手を、他の一人が兩足を遣ふのと異り、一人が首から胴にかけてを左手で、右手で右手を遣ひ、一人が左手を、他の一人が兩足を遣ふのであるから、同じ三人遣といつても幾分差別があるが、胴を遣ふものが、裾から手を突込まないで、背中から手を差込んで頭を遣ふといふ中心點に於ては軌を一にしてゐるのである。從つて今日まで同一樣式を守られてゐる享保十九年の三人遣なるものも、此時に始められたといふのは上方を限りてとか、竹本座を限つてといふに過ぎないで、端緒は既に貞享の頃に開かれてゐるといつていいのである。而もそれが新式の便利な遣ひ方として間もなく上方を風靡し、所謂當流義太夫節淨瑠璃と共に、遂に江戸にまでも波



第二十圖　明和頃作と稱せらるゝ浮世繪に見ゆる人形の遣ひ方の圖



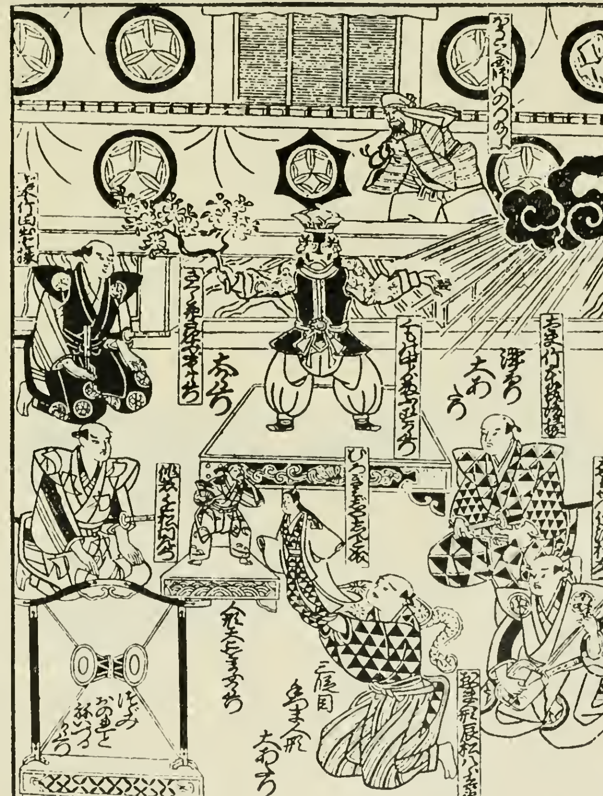
第二十一圖 天明頃稲垣つる女作浮世繪虚無僧の圖 五五二頁参照

及して、隆盛を極むるに至り、寫實味たつぷりな義太夫節の語り方と、其複雜な文學味を表現するに適切な三人遣の新樣式とは、浪漫的な味の多い江戸淨瑠璃も、それにつれた人形の遣ひ方も次第に征服して、享保の末年から三十餘年を經て、原武太夫が「奈良柴」を公にした明和四年の頃には、江戸操といふものは上方操の爲に亡ぼされてしまつたのである。換言すれば其昔隆盛を極めた金平淨瑠璃も、久しい間頑張り通してゐた土佐淨瑠璃も遂に寫實味たつぷりな表現を喜ぶ義太夫節淨瑠璃の征服する所となつたのである。勿論明和の江戸にも葺屋町にはまだ辰松座があり、堺町には肥前座も薩摩座も存在はしてゐたのであるが、彼等は最早江戸淨瑠璃を江戸操によつて上演することなく、義太夫節の輸入によつて、やつと命をつないでゐたものであらう。だからこそ武太夫は江戸操について述べて「今は人形一つに三四人取付き、人のはたらく如くにするは、互に思ひあひたる名人也」など皮肉をいひ嘲笑を浴せてゐるのである。

或はいふであらう。それならば何故に享保の末に發明された三人遣の發明をまつまでもなく、元祿の頃江戸に於て孫四郎式の遣ひ方が早く發達しさうなものではないかと。誰しもそれは思ふ處であるが、最初背から手を差込んで三人遣をやつてゐたのは、普通の淨瑠璃節でなく、所謂別派の說經芝居であつた。それは或は說經淨瑠璃ともいはれたが、幾分普通の淨瑠璃座からは別派扱ひにされたらしく思はれる。それが他の淨瑠璃座が、孫四郎一座の方式をまねなかつた所以でもあらう。それならば、せめて人形の遣ひ方位まねさうなものであるが、一人遣を三人遣にするには經濟上の大問題も關係して來るので、自然と孫四郎式三人遣は發達しなかつたのであらう。ところが、上方では義太夫節が素晴しい勢で發達することとなつて、遂に三人遣が新に現はれ、孫四郎式遣ひ方の忘られた頃に、義太夫節と共に江戸に進入して、所謂上方操が江戸操に代ることとなつたのであらう。

遣ひ方の進步と人形構造　さて此迄說いた處だけでは、絲遣の樣子も手遣の有樣も充分に知ることは出來ないにしても、之を通じて只一つの事丈けは分るやうである。即ち最初は人形が獨り手に活躍するやうに見せようと

した結果、絲遣でも手遣でも、人形を遣ふ人の顔も體も大抵かくされてゐたものが、段々半身を現はし、ついでは全身を現はすことによつて、遂に出語と共に出遣することが、行はれるに至つたといふことである。そしてそれは人形の構造や舞臺裝置等の進歩は勿論、人形の所作の次第に複雜になつて行つたことと、殊に淨瑠璃其物の內容が甚だ進んだことと、大なる關係があることは云ふまでもなからう。現に延寶六年には、山本角太夫卽ち土佐掾が『源氏烏帽子折』を上演する時、藤九郎盛長及び澁谷金王丸の二つの人形に足をつけた（外題年鑑）と云ひ、又天和三年九月には、加賀掾が『世繼曾我』上演の時、朝比奈の人形に足をつけた（雲錦隨筆）と傳へられてゐる所から見ても、最早此頃には手遣ひ者が、ぽつぽつ手摺の上に自分の姿を出しかけて來たことが分ると思ふ。何故かといふに、糸遣でなくて、足が人形についたとすれば、その足を見物に見せる必要があつたことが分るのである。人形の足を見物に見せるやうに遣ふとすれば、遣ひ手は自分の體を幾分でも手摺の上に出さねばならないことになる。卽ち元祿三年開版の『人倫訓蒙圖會』の土佐掾の遣ひ方の繪に見る如く、遣ひ手が手摺の上に少しも自分の姿を出さぬ手遣の遣ひ方では、人形の足を見せるやうに遣ふといふことは殆んど不可能だからである。かういふ風で、最早延寶頃からは少くも江戶では、遣ひ手が自分の姿を見物に見せる遣ひ方も漸く行はれ出したと見るべきであらう。等しく遣ひ手が自分の姿を見物に見せるにしても、最初は『聲曲類纂』所載の、說經節の石見掾座の繪に見る如く、裃を着るどころか、肌脫ぎ姿でさへ人形を遣つてゐたものもあり、それかと思ふと、紋付の羽織を着たり、袴をはいたりした人形遣もゐるといふ風であつたのである。それが元祿も終頃になつて來ると、更に一層進んで『曾根崎心中』の繪では、太夫や三味線彈は皆裃をつけて出語をなし、お初の人形を遣つてゐる辰松八郎兵衞も、衣桁を手摺に代用して、袴をつけて遣つてゐる。それが享保年代になつて、辰松八郎兵衞が江戶に下つた後の遣ひ方を見ると、辰松幸介の如きは、脫ぎかけてはゐるが、ちやんと裃をつけてをり、人形には足のついたものを、その裾から手を入れて一人で遣つてゐる。この辰松幸介の繪にて、遣ひ手が裃

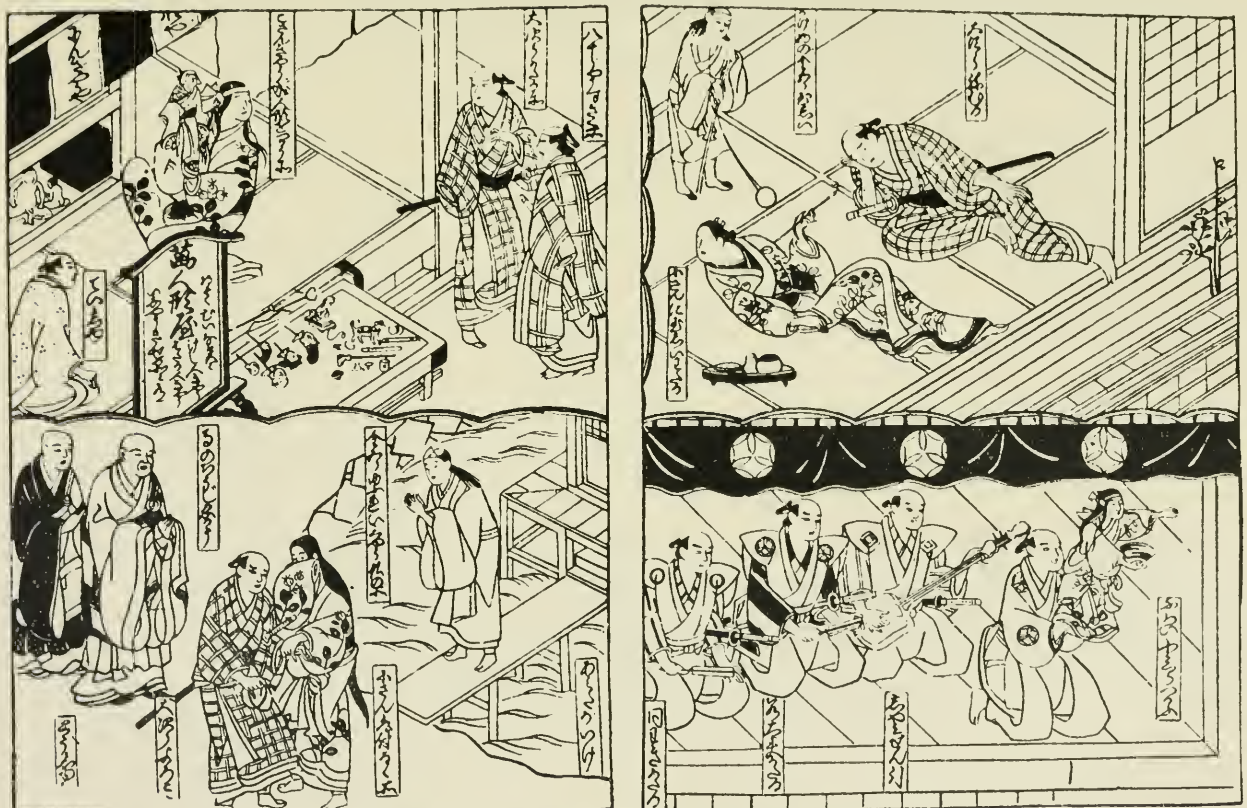


第三十三圖　用明天皇職人鑑表紙見返しの圖



藍染川のからくり圖

五五五頁　六〇二頁参照



第三十四圖　金屋金五郎後日雛形芝居圖　五五五頁參照

を着てゐることから見ても、それが觀客に自分の姿を見せた證據であり、從つて所謂出遣であつたことは明かで、かうして羽織を着たり袴をつけたり裃をつけたりしたことは、（最初は頗る不規則であつても）人形遣が段々に觀客の前へ身をさらして、禮儀正しく出遣を行ふに至る徑路を明かに示してゐるものである。

出語出遣の最初　かくて『外題年鑑』の記す所によると、寶永二年三月二日近松作の『用明天皇職人鑑』が竹本座で上演された際、三段目の鐘入の段に於て、太夫筑後掾、ワキ竹本浪花、三味線竹澤權右衛門、おやま人形辰松八郎兵衛で、始めて出語と出遣が行はれたことになつてをり、『淨瑠璃譜』にも亦同じことが記されてゐる。そして其場面を描いた圖を見ると、竹本義太夫と竹澤權右衛門とは、横上部に設けられた所謂床を出でて、廣い平舞臺の上に敷物を布いて出語出遣をなし、辰松八郎兵衛は裃をつけて、手摺の所から前の平舞臺に出て、義太夫達の前で、人形の裾から兩手を突込んで遣ひ、一人で所謂出遣をやつてゐる。同じ『職人鑑』の表紙見返しの繪といふのを見ても、殆んど同樣な趣が伺はれるのである。尤も『用明天皇職人鑑』は、『外題年鑑』の說く所の三月上演說は怪しいもので、竹田出雲が竹本座の座本となつて、義太夫を說いて、「其暮顏見世淨るりといふを始め」云々（操年代記）とある文や、『心中二枚繪草紙』の發端の、「すでに今年の酉もたち，戌の顏見世」の句や、又『用明天皇職人鑑』の四段目にある「當年はきのとの酉」（寶永二年が乙酉）などの文から、どうしても寶永二年十一月の初演でなければならぬといふことに、今日では一般の意見が定まつてゐる。藤井博士も黑木勘三氏も樋口慶千代氏もその意見である。

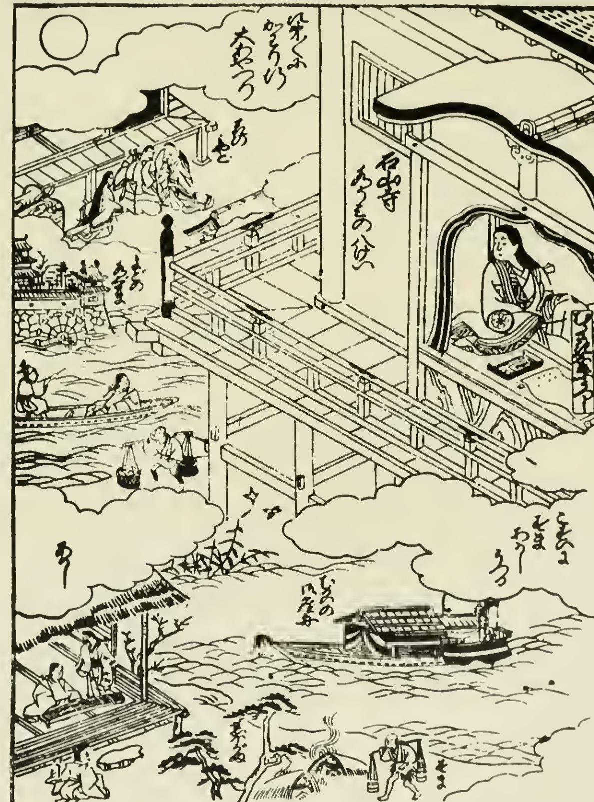
所が『江戸文藝叢書』中の『淨瑠璃名作集』上卷の解說に於て、『金屋金五郎後日雛形』は、『金屋金五郎浮名額』との關係上、豐竹若太夫の正本だらうが、その作者は紀海音かどうかは不明であるとしても、『後日雛形』の本文中に、「時なるかな五月二十八日は和州橋寺の開帳四十萬日の回向、阿彌陀池にて始まれば」の文がある所から見ると、此曲は橋寺の開帳が寶永二年五月二十八日から大阪の阿彌陀池にあつたのを當込んだものと思は

れる。從つて此『後日雛形』は『浮名額』（元祿十六年秋興行說）の出た翌々年の寶永二年の五月末頃に作られたものと推斷してよいかと思ふと著者黑木氏は說いてゐる。如何にもそれはその通りの事實に緣あるものらしいとして、それ丈けなら何でもないが、『淨瑠璃名作集』上卷に入れられた『後日雛形』の挿繪を見ると、若太夫夫及びワキ太夫並に三味線彈が裃姿で舞臺にて出語をなし、ふかい小三郎が女の人形を、小袖に袴姿で出遣をしてゐるのである。此繪が出語目のものでなく、『用明天皇職人鑑』が寶永二年十一月に初演され、『金屋金五郎後日雛形』が同年五月末に初演されたとなると、出語と出遣は『用明天皇職人鑑』を以て始まるといふ『外題年鑑』その他の說はどうなるであらう。何れも皆本當のやうであつて、何處かに間違がなければならぬといふ事になる。『職人鑑』を『外題年鑑』通りの三月初演とすると四方無事だが、十一月上演說は動かすことが出來ぬものである。すると『後日雛形』の初演年月のないのが一番弱味ともいへるが、それも容易に打消すことは出來ぬものである。是に至ると、『外題年鑑』に記される出語出遣の日附が間違でないとしても、それは竹本座に限つてのことで、他の座ではそれよりも以前に出語出遣が旣に行はれてゐたものと見るのが最も穩當でもあり、又實際正しいやうにも思はれるのである。何となれば床を正面から横に移したといふ記事の如きも、竹本座と豐竹座では數年の差があり、又場合によつては、『外題年鑑』には色んな誤があり、更に出語と出遣はもつと早くから行はれたらしい理由があるからである。

愛染明王の繪　これについて先づ第一に注意したいのは、旣述加賀掾の正本『愛染明王影向松』の挿繪である、之を見ると、手づま人形遣宇治太郎左衛門が正方の人形を出遣ひしてゐる。そして其處に「宇治太郎左衛門罷出つかひ申候、道行手妻人形大あたり」とあり、更に、「花道へ出づかひ大あたり、中の段舞臺へ出語申候大あたり」などの文が立派に見えてゐる。不幸にして此正本の上演年月明かならず、水谷不倒氏は元祿の末か寶永の初めだらうといつてゐられる。從つて此儘では此曲は已むなく『用明天皇職人鑑』以後の上演とせねばならぬこと



第十九圖　愛染明王影向松の舞臺と人形の遣ひ方の圖　五一〇頁　五五一頁　五五六頁參照



第十八圖　源氏六十帖石山寺の場の圖　五七六頁參照



源氏六十帖の舞臺と花道の圖

五〇九頁　五五七頁參照

になりさうであるが、あながち直ちにさうと斷言出來ない障碍がそこに横はつてゐるのである。その障碍といふのは『繪入淨瑠璃史』に於て、水谷不倒氏が元祿初年の作だと推定されてゐる加賀掾正本『源氏六十帖』の挿繪である。此挿繪をよく見ると、「おやま善右衞門つかひ申候」、又「おやま利右衞門つかひ申候」とあつて、二人のおやま人形遣は、手摺でなく、附け平舞臺へ出て、裃姿で、女人形を坐つて遣つてをる。更に男の遣ひ手の中、一人は立ち一人は坐つて遣つて、凡てが平舞臺で之を遣つてゐる上に、もつともつと面白い事には、おやま遣の善右衞門は、袴だけはいて、傾城おふしうの人形が道行する處を、花道でつかつてゐるのである。花道といふのは、見物席の中央に簡單な柵を設け、その處々に松が結びつけてある。これで見ると此作品は出遣も出遣大出遣であるが、それが果して、寶永二年十一月初演の『用明天皇職人鑑』の後の上演物であるだらうか。でないとすると、『用明天皇職人鑑』が出遣の初めといふ說は、また怪しくなつて來るのである。私は此處で今一度例の『源氏六十帖』の上演年代について少しく考究して見ねばならぬ。

源氏六十帖の繪　元來『源氏六十帖』は加賀掾の正本である。そして『聲曲類纂』にも收められてゐる『江州石山寺源氏供養』に關する宇治嘉太夫の口上にも記されてゐる。

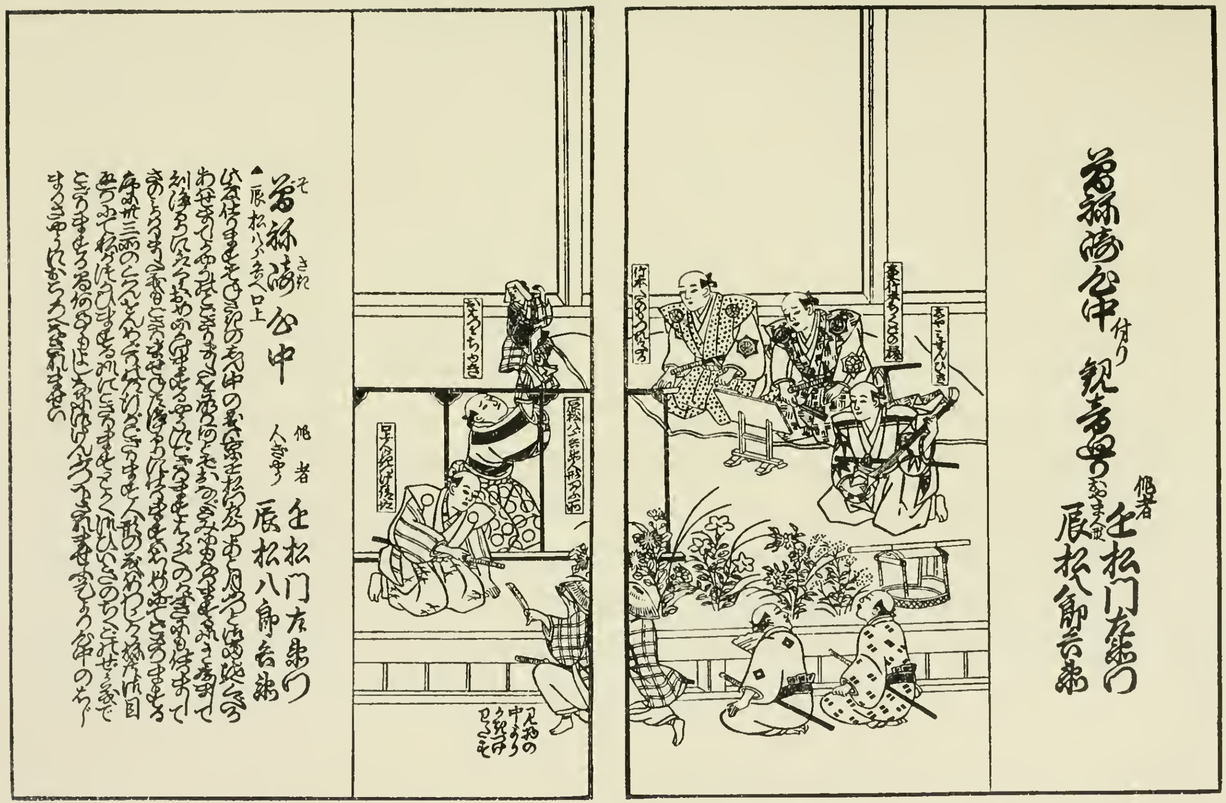
「扨わけて申上げまするは、此度の狂言は源氏供養を三番續に取組み、水からくりに仕りまする。此源氏供養の義は加賀掾以前操りに仕り、家の上るりでござります故、此所で源氏供養夢中の須磨明石の段を語ります……」

の語から見ても、近松の作であらうといはれてゐる延寶四年作の五段物『江州石山寺源氏供養』の改作であることは疑ひないものである。此『源氏六十帖』は元の五段が三段に書直され、（德川文藝類聚第八にも收められてゐる）中に紫式部の戀人信孝が、其以前馴染んだ傾城奥州等の執念に惱まされることを附加へて、人氣を取らうとした跡が明かに見えてゐるものである。處が此と全く同樣な傾城奥州の執念を扱つて當時非常な人氣を博した歌舞伎に『傾城淺間嶽』といふものがある。これは或は近松の作かとも、又は俳優中村七三郎の作とも傳へられ、

元祿十一年正月二十二日から京都布袋屋座で百二十日間興行し、非常に人氣を收めたもので、又實際に於て元祿隨一の歌舞伎脚本といつてもいい程、結構に於ても、趣向に於ても優れた名作である。『源氏六十帖』は、奧州の執念を取入れて、『源氏供養』を改作し修訂された跡歷然たるものがあるから、結局此『源氏六十帖』は元祿十一年の『傾城淺間獄』後に上演されたものと明言して差支へなからう、そして『源氏六十帖』の挿繪の柱に『新石山』の字が見えるのは、後に『石山寺開帳』といつて同文異題の作が上演されてゐるからでなくて、元の『源氏供養』に「江州石山寺」の文字が見えるから、それに對して改作に加へた語であらうと思ふ。

加賀掾座では十二年出遣か　さて『源氏六十帖』が元祿十一年後とすると、何時頃の上演であらうか、或は石山寺の開帳の年であるかも知らぬが、少くも十一年夏以後十二年位に、『傾城淺間獄』の淨瑠璃を追うて上演して、水からくりを利用して大に人氣をそそり、大當りをとつたものであらうと考へられる。實際また『源氏六十帖』の挿繪の畫風から見ても、それが穩當である如く思はれ、水谷氏も今日では此頃の上演であらうといふ說に同意してゐられたのである。斯くして『源氏六十帖』が元祿十二年頃に上演されたものと見ることが、不合理でないとすると、其時歌舞伎劇場風の平舞臺が、操芝居の手摺の前へつけられてゐて、それが出語出遣にでも用ひられただらうと、想像することも不合理ではないやうである。もし又其舞臺が出語出遣などに用ひられなかつたとすると、何に用ひられたのだらう。かう考へると、少くとも加賀掾一座で『源氏六十帖』に出語出遣をやつたのは、元祿十二年頃であつたらうと考へたくなるのである。又さういふことにすると、同じ加賀掾座の上演である『愛染明王影向松』の挿繪の中の、「舞臺へ出語申候」とか、花道で人形をつかつたといふやうなことが、立派にうなづけるやうである。

又舞臺構造の處で說いたやうに、貞享二年前の井上播磨掾の『賴光跡目論』の舞臺構造から見ると、少くとも出遣だけは此頃にも行はれてゐたかとさへも考へられるのである。果してさうだとすると、聊かをかしいやうに



第十六圖　曾根崎心中お初の觀音廻りを八郎兵衞が遣ふ圖　五〇八頁　五五四頁　五五九頁參照

も思はれるが、實際手摺の前に多少の附舞臺を存しておくことは、觀客が顏をあげて見る上には好都合なことで、鼻先に手摺が高く設けられたのでは見るに困るから、自然に附舞臺が出來たのだらうともいへる。兎に角平舞臺の左右に切幕があつて、そこから舞臺への出入が行はれてゐたらしい處から見ると、播磨掾の舞臺などでは、出遣が行はれてゐないとすれば、『曾根崎心中』の舞臺に見るやうに、そこに出て誰かが口上を述べるとか、又見物から贈つた花籠などを受けたりするやうな場合に用ひられたのかも知れぬ。

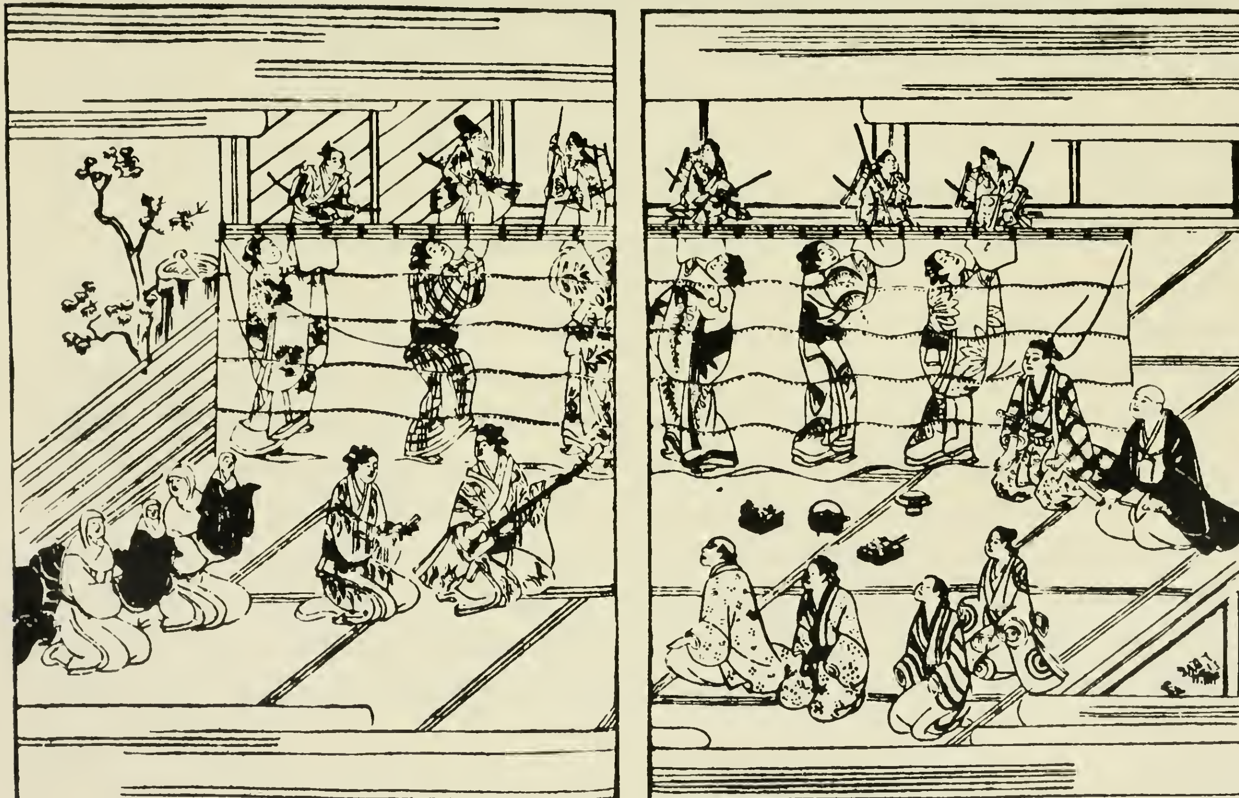
曾根崎心中の繪　第二に注意すべきは、元祿十六年に初演された『曾根崎心中』の繪である。此繪を見ると、義太夫の右手に竹本頼母太夫がをり、左手に三味線彈竹澤權右衛門がゐて、何れも床から平舞臺に出て、所謂出語出遣をしてゐる。平舞臺の中央から左にかけて一種の衣桁があつて、衣桁より少し奥の方では、辰松八郎兵衛が袴に小袖姿で、おはつの人形の觀音廻りの處を遣つてゐる。八郎兵衛は兩手をお初の裾からさし込んでをり、彼の頭は衣桁の水平線から寸分も上に出てゐない。そしてその左の方には辰松八郎兵衛の口上といふのが記されてあつて、中に、「人形の義は珍らしからね共、御目通りにて私がつかひまする様にござります」といふ文がある。これは辰松が此作品を上演の際に述べたことと思はれるが、此「お目通り」の語義は、やや不明といへば不明で、繪に現はれた處から見ると、どうも觀客の前へ顏を出し姿を見せて、人形を遣つて見せるといふ意に解して然るべきやうである。此處が、所謂出語と出遣の始まりは、『用明天皇職人鑑』でなくて、『曾根崎心中』だといふ説の自然と起つて來る理由であらう。成程嚴密な意味からいふと、八郎兵衛の遣つてゐるお初の道行は、立派な出遣とはいへないかも知れない。何となれば普通の淨瑠璃劇場の、手摺からは出てゐるにしても、それに代るべき衣桁といふものがあつて、その內に於て人形が遣はれてゐるのであるから、『職人鑑』の鐘入の場の、平舞臺への出遣とは聊か趣を異にし、意義を異にしてゐるからである。これについては寡聞な私はまだ何人の説明も聞いたこともないが、これがかの原武太夫の『奈良柴』にある。

「あやつりは能太夫の能なり、ゆかふ碁盤も之にひとし」
「あやつりは能太夫の能にひとし、いかふ碁盤猶同じ」

などのゆかふ、又はいかふに相當する遣ひ方ではなからうかと思ふ。即ち遣ひ手の體の見える衣桁のやうなものを、一種の手摺に代用して、その遣ひ手の姿態のあざやかなさばきを、お目通に示し、而も衣桁の直線上に寸分の首ものぞけないやうに體をかがめながら、人形を力一ぱいに差上げて、見事に道行などを遣ひ得るといふことを、見せようとする一種の遣ひ方が、此當時行はれ、おやま人形の名手八郎兵衛は、殊に此技術に長じてゐたといふので、此の繪を此作にそへたのであらうと思ふ。そして『竹豐故事』に「此人古今の達人にて、手摺を放れ、無量の手段を遣ふに、全身少しも亂るることなし」といふのは、手摺の上へ人形をさし出して遣ふ普通の遣ひ方をやめて、自由に他の處にて遣つても、極めて姿勢正しく、少しも其態度に亂れる處がないといふ意味で、『曾根崎心中』の繪は、辰松の此態度を示さうとしたものであると信ずる。私は『奈良柴』の「いかふ」の語句をかう解釋し、『曾根崎心中』の繪を此の如く見ることが最も正しい見方であると思ふ。

處が『曾根崎心中』の辰松の口上をもう一度吟味して見ると、「人形の義は珍らしからねども御目通りにて…」とある。「此珍らしからぬ」といふ語は、「私が遣ふことが珍らしくない」といふのでなくて、「お目通りにて遣ふことが珍らしくない」のだとすると、これまで既に他人の面前にて、顏を出して人形を遣つたことは屢々繰返したといふことになる。果してそれが度々行はれたであらうか。思ふにそれはもう珍らしくない程行はれてゐたのであつて、『曾根崎心中』の繪は、只辰松の技巧を示す爲に、わざわざ見せたに過ぎないもののやうである。からした『曾根崎心中』風の人形の遣ひ方の珍らしくないことを證するものは、第三に注意すべき西澤一風作『風流御前義經記』の記事と繪とである。

御前義經記の文と繪　此書は元祿十三年の版行で、其第四卷、『江戸野郎山伏』の中に、



第十七圖　御前義經記第四巻所載　野郎山伏手づま人形遣ひ方の圖　五〇八頁　五六〇頁參照

佛事終りて後、諸縁座敷に絹文字の幕、わざと姿の見ゆるが命、太夫棚には簾をかけ、手摺は殊更およそ芝居の如く、淨瑠璃は上野屋の高尾今様の半太夫、廓一番の語人、三味線は、ぬま屋の桂木、引手あまたの中より是を撰り出し、既に始まるべき所に玉山壽貞かねてこしらへをきけるにや、をのれが姿を人形に刻ませ、墨染衣淺黄帽子、左には珠數、右に扇子をもたせ、眞中にかしこまり、東西々々さてお座敷へ申上ます、三津様の御事は……我々とても御恩の處せめて心ばかりの御弔ひに、廓のよねを賴み、今日追善のあやつり仕りぬ。是はこれ主様つくらせ給ひ、廓にて專らはやりし、野郎山伏笈ざかしと申肴淨瑠璃なり、人形にかけて仕るは我々が才覺、……是より傾城あやつり始まり――。

とあつて、江戸吉原にて、座敷操淨瑠璃を催ふし、近松が試みてゐるやうに、女山伏を用ひた、安宅の勸進帳のやつしが半太夫節で語られるとあるが、此文と此處に添へられた挿繪とは甚だ重寶なものである。卽ち文章を見ると、絹のもじ幕を用ひて、わざと人形を遣ふ姿が見えるやうにしたとあり、語る太夫の席には簾をかけ、手摺は殊更芝居の如くしたといひ、尼の玉山壽貞が出て東西東西と口上を述べたことになつてゐる。そして口繪にも示した此處の繪を見ると、座敷の中央には、遣ひ手の姿が透いて見えるやうに、わざわざ絹織の薄い綟幕を張つて手摺にしてある。そしてそれが薄い綟幕であることを示す爲に、幕には横に四本の波線が引かれてゐる。其手摺の上へ、裾から兩手を突込んで、一人遣の人形をそれぞれ六人がつかひ、語り手の姿は見えず、三味線彈は一人あり、左手には二人の尼が、自分と同じ尼姿をした人形をもつて出て、坐つて口上を述べてゐる。見物は皆尼の方を見てゐるのである。此絹綟の幕をつかつて、遣ひ手の姿の見えるやうにしたといふのが、つまり『曾根崎心中』の衣桁式であり、『奈良柴』に所謂「いかふ」又は「ゆかふ」風の遣ひ方なのである。だから、『曾根崎心中』の衣桁には、繪では分らないが、實際は或は薄絹が張つてあつたのかも知れないのである。『御前義經記』の刊行された元祿十三年頃には、まだ綟幕をはつたりして遣つてゐたものが、十六年の『曾根崎心中』頃には、或はもう綟幕などは取去つて、衣桁だけになつたのかも知れない。何れにしても所謂衣桁式の遣ひ方は元祿十二

三年にはやつてゐた事は明かである。此事實を證明するに足るのが第四の『虎石』の記事である。

虎石の記事　第四に注意すべき淨瑠璃『本海道虎石』に關する記事といふのは、寶永二年刊、錦文流の作、『棠大門屋敷』に載せられてゐる。元來此『虎石』といふ淨瑠璃は、文流の作品で、元祿十二年五月六日から竹本座に上演されたものであるが、『大門屋敷』の『江南氣色の森』の項に、

「虎が石の淨るりに捩手摺といふことを仕出し、人形のつかひやうを見せ、素語りといふことを始めたり、あやつり芝居に舞臺を設くること此時を始とす」

と記されてゐる。此の文中、綟手摺といふことを始めて、人形の使ひ樣を見せたといふのは、云ふまでもなく、『御前義經記』に說けると同じく、手摺に粗織の麻布を張つて、人形遣の體の動く樣子を見せようとしたといふ意に解すべきである。かうした試みが竹本座では元祿十二年に始められ、やがて紗のやうな薄い織物を張つた衣桁をかりての遣ひ方を導き出し、『曾根崎心中』のお初の觀音廻りに於ける八郎兵衞の繪となり、更に一歩を進めて、完全な出遣となつたのであらうと思ふのである。素より出遣が行はれるに至るまでに、かういふ順序が正しく踏まれてゐるかどうかは明かでなく、衣桁の遣ひ方は特別の場合であつたかも知れない。又既に前に述べたやうに、播磨掾時代から、出遣が行はれてゐたかとも思はれるやうでもあるから、正確に斷言は出來ないかも知らぬが、竹本座が起つて、淨瑠璃が本格的になつてからは、さうした順序で發達したらうと信じてよいと思ふ。尤も此時代の出遣といふ意義は、今日文樂座などでいつてゐる意義とは、稍〻趣が異つてゐるやうである。今日は、人形遣が黑衣を頭からかぶつて遣ふのを本體とし、只黑衣をぬいで、裃をつけて、手摺で遣ふのを出遣といつてをり、遣ふ人は如何なる場合でも、手摺の內にあつてよいのであるが、それならば既に元祿前後の說經節などでは、ずつと早くから行つてゐたやうである。けれども昔の出遣といふのは、人形遣が、全く手摺やそれに似た衣桁などから出て、平舞臺に全身を現はして遣ふことをいつたもののやうでもある。出遣の意味をかういふや

うに限つてしまふと、（竹本座以外では、元祿の終らぬ中に出遣をやつてゐるやうであるが）今の處竹本座では『用明天皇職人鑑』の時から出遣を始めたといはねばならぬのである。ところが、若し出遣の意義を、人形遣が手摺から出るといふのでなく、これまで隱してゐた顏を出し、姿を見物に見せて、人形を遣ふといふ廣義に解すると、竹本座でも、既に元祿十二年の『虎石』の時に緞幕をつかつて、人形の遣ひ樣を見せてをり、後に證明する如く、出語もやつてゐるのであるから、此時出語出遣が始まつたといつて差支へないと思ふ。かくして出語出遣の最初は、竹本座では以上の如くいへるにしても、全般的には不明といふことになるのである。

素語は出語だ　更に序に、此處で問題となるのは、前の『虎石』の記事中に於ける、「人形の遣ひやうを見せ、素語りといふことを始めたり」の文句である。此素語の語は今日の素淨瑠璃と同樣に解することは出來ない。今日素淨瑠璃といへば、人形なしで、三味線の伴奏丈けで淨瑠璃を語ることをいつてゐる。けれども此處には明かに、「人形の遣ひ樣を見せ」といつてある。だから此素語には、人形は立派についてゐると見なければならぬ。それでは、之を三味線の伴奏なしで、淨瑠璃を語るといふ意に解すべきであらうか。ところが實際に於て、淨瑠璃の最初には、三味線がなくて、扇拍子で語つたこともあるが、もう元祿となつては、三味線なしで正式に淨瑠璃が語れた筈はない、さういふことは思ひもよらぬことである、と此方面の研究家などは勿論、義太夫節の語れる人も、專門家達も皆明言してゐる所である。さういふ人達には既に先入主となるものがあるからだ、三味線なしでも語れるものだ、當時は語つたかも知れないなどいふものがあらば、それは全然音樂を解しない人のことである。此時代となつては、最早三味線なしでは、專門家には、決して淨瑠璃は語れなかつた筈である。して見ると此素語の意は、體を素の儘むき出しのままで語る、卽ちこれまでの如く身を蔭に隱さないで、體を出して語るといふ意――出語と同意に解すべきだ、と私は信ずるのである。つまり此『本海道虎石』上演の時、手づまからくり人形を以て知られた出羽掾座に、久しく關係してゐた錦文流によつて、竹本座の上演に色々の革新が行はれ

た、従つて、竹本座には、此時始めて手摺の外に、平舞臺を附設して出語をやり、又始めて遣ひ手の姿が透き通つて見えるやうに、粗布の緞で張つた緞手摺を附舞臺に持出して、一種の出遣をやらせ、人形つかひの姿勢を見物に見せたものと見るべきであらう。斯くの如く見て來ると、前にあげた『愛染明王影向松』や『源氏六十帖』などの縮の上演時も、元祿十二年頃、遲くもその後二三年の間であり、竹本座その他一般に通じた所謂出語出遣の最初に關する面倒な問題も、元祿十二年『虎石』の上演の時又その後間もない頃にあつたものとして、解決がつくやうに思ふ。或はこれに似た樣な意見を發表した人が、これまであるかも知らぬが、私はそれを未見である。

手妻人形、からくり

からくり手妻の意義　これまで普通には、絲操を單にあやつりとか、南京あやつりと云ひ、手遣もまた單にあやつりといつて來たやうであるが、それは絲操が手遣に併用されて、手遣の人形芝居が最も盛になつたからであるらしい。ところが此二つの人形の遣ひ樣の外に、種々の機械仕掛をかりて、人形芝居をやる方法がある。それが所謂からくり遣と呼ばれてゐるものである。極めて廣義にいふと、絲操も亦からくりといへばいへるのであるが、此場合には、人形を自動的に動かすことを目的とせず、糸は只人が人形を動かす手段として用ふるに過ぎないから、絲操は、からくり遣の外にしてゐる。つまりからくり遣といふのは、嚴密にはぜんまい機巧(からくり)とか、絲機巧とか、水機巧とかいつて、動物や大道具を自動的に動かしたり、舞臺上に於ける人形や、超人その他に奇蹟的活動をさせる機械裝置を用ふることをいふのである。『三才圖繪』の著者寺島良安はいふ。

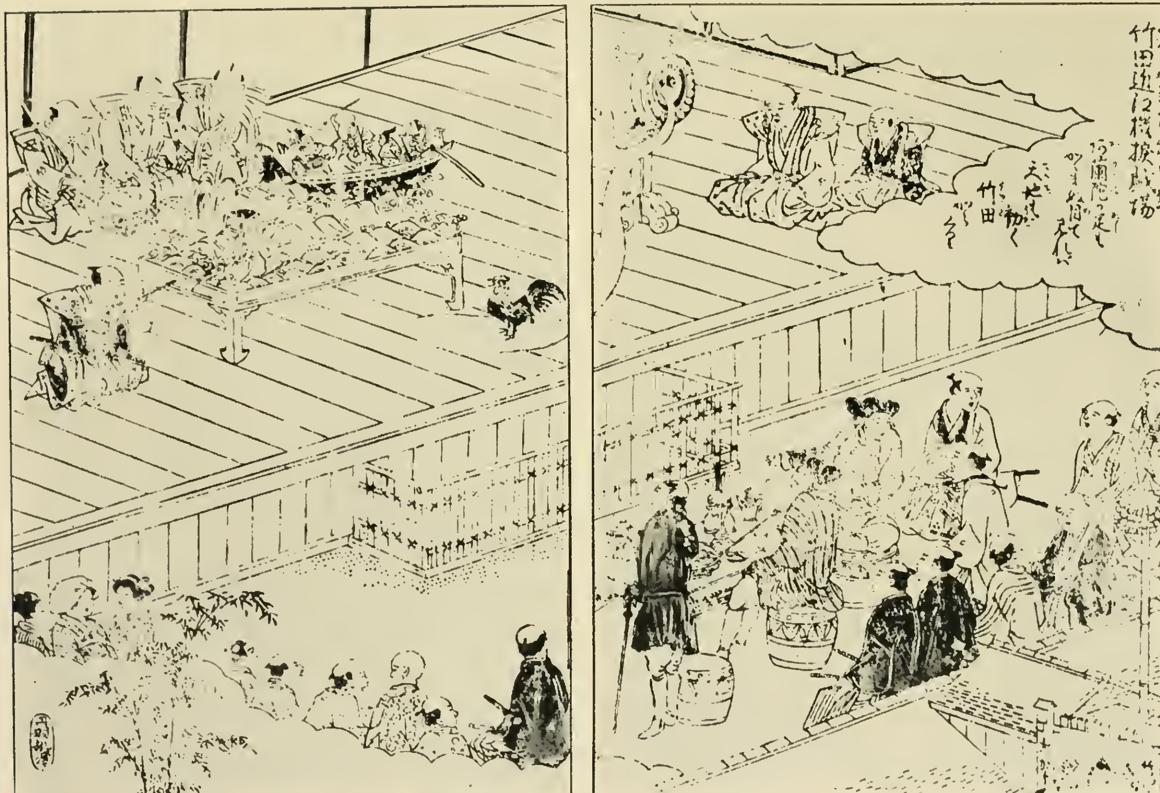
按本朝木偶……用レ稱者稱二文操(アヤツリ)一如二今山本飛彈掾一於二枰上一使三木人舞二木人一形勢絕世修練也如二竹田近江掾一鷺鷸或老翁不レ用レ線巧機(カラクリ)也。

これで見ると絲を用ひて人形を動かすのは操で、山本飛彈掾の如きは卽ち之に屬し、竹田近江掾の如く、絲のみならず機械仕掛を用ひて鷺を飛ばして老翁とするが如きを、からくりといふのである。此外に手妻人形といふ語があるが、此は人形に奇蹟的行動をやらせることによつて見物をひかうとした、伊藤出羽掾一派の先づ用ひた語であるらしい。元來手妻といふ語は手品、マジックの意であらうが、共用ひられた範圍は頗る漠然とし、單に

手遣の巧妙な場合にも用ひ、又はからくり應用の場合にも用ひたものの如くである。けれども大體には、からくりといふと、人形よりも舞臺裝置などに多く用ひられた機械仕掛を意味し、手妻人形といふと、人形そのものの手品的奇術的行動に重きを置いた語と解したものの如く思はれる。だから竹田出雲の芝居はからくり芝居といひ、辰松八郎兵衛も『用明天皇職人鑑』の繪では手づま人形をつかひ、辰松幸介も手妻で人形をつかつたといふことになつてゐる。だから、手遣を專門とした八郎兵衛などを主にして考へると、手妻人形といへば、巧妙な手遣の意となるのである。要するに凡ての遣ひ方が、樣々に並用され混用されたのであつて、からくりによつて事件が愈〻怪奇化され、手妻人形によつて愈〻表現が複雜にされ、技巧が巧妙になつたといつていいと思ふ。

竹田からくり芝居　からくり芝居の始めは何時頃であつたかといふと、一般の說では、竹田出雲掾が萬治の初めに起したといふことになつてゐる。彼は初め江戶にゐたが、子供の砂遊から思ひついて、からくり人形を造り萬治元年十二月朔日之を禁裡へ獻じて、竹田出雲掾と稱することを許された。翌年彼は此出雲掾を改めて、近江掾と稱したと傳へられる。それから四五年して大阪に於て、道頓堀の水を動力として、所謂水機巧芝居を始めたのである。(八九一頁參照)。竹田の芝居といふのは、つまりが只機械仕掛の見世物にしか過ぎないもので、享保十五年刊行の多賀屋環中仙の著である『璣訓蒙鑑草』(からくりきんもうかがみぐさ)を見ると、此の當時どんなからくりの見世物が行はれ、所謂竹田のからくり芝居といふのは如何なるものであつたかが大體分るのである。試に同書にあげられてゐる二十七種の項目を見ると、下の如くである。

○錦龍水
○陸船車
○異龍竹
○いろは人形のからくり
○道成寺
○天鼓のからくり
○鳩鉢の子に入佛となるからくり
○茶釜の水茶となるからくり



第三十九圖　竹田からくり芝居圖

○玉子ひよことなりひよこ鷄となる
○人形離れて向へ行き又はたらくからくり
○人形三味線ひくからくり
○人形人にかくさせ人形が占ふからくり
○曲ごま
○首引人形三本の扇の内人のとりたるを占ふ
○唐人笛吹からくり
○太鼓のからくり
○小鍛治のからくり
○人形吹矢を吹からくり
○蟻通玉のからくり
○火の中へ人形遣ひながらはいる。
○天神記俗上の車の術
○人形犬に乘からくり
○百挺かららすのからくり
○五寸の箱の中へ人形遣ひながら入るからくり
○人形文字書からくり
○三段がへりかるわざ人形

更に此書によつて、からくりの樣子や、其仕掛に關する說明を見ると、例へば唐人笛といふのは、人形が自動的に笛を吹くのであるが、それは臺の下から遠方へ管が通じて、樂屋に居る人が實は笛を吹いてゐるのである。太鼓のからくりといふのは、太鼓の上に鳥がをつて、太鼓は自然に鳴り、鳥は時を告げるのであるが、その太鼓は絲仕掛によつて緣の下から人が之を打つのである。道成寺といふのは、見物人の好みにより、望まれた數だけ鬼が鐘を打つのであるが、それも樂屋から人が絲を引つぱつて打つのである。首引人形といふのは、八十人力といふ人形が、多くの人と引つぱり合をやつてゐるのであるが、それも人形を樂屋から綱で引いてゐるのである。又寶永二年刊錦文流の『棠(からなし)大門屋敷』の『江南氣色の森』には、「ぜんまい時計からくりは竹田近江掾(初めの出雲)鳥を作つて空中をとばす、はさみ箱より乘物を出し、人をのせて人形にかかす事をなす」とある所から見ると、竹田のからくり座では『璣訓蒙鑑草』にあるやうな仕掛の外に、或は鍵でぜんまいをまくとか、把子でねぢるとかして、時計仕掛のからくり製作に色々工夫をしたやうである。今日から見ればまことにつまらぬもの

であつたが、それでも其當時竹田からくり芝居はよく見物を引よせたと見え、錢が安うて面白いといはれたのである。けれどもそれだけではいつまでも見物の心を引かなくなると、先づ踊り、次に前からくり、狂言、それから、大からくり二つといふ風な番組にして笑劇を加へたり、色々な大仕掛なからくりを組合せたりして、面白をかしい芝居を見せてゐたものであつた。

手妻の出羽座　その中に道頓堀の水力を動力として、此機巧を始めて淨瑠璃に應用して、天下の耳目を引くに至つたのが伊藤出羽掾であるやうである。彼は、西京の人にて、虎屋源太夫の門人となり、一派を立て、大阪に下つて座元となり、石井飛彈掾と共に櫓幕をあげたと傳へられてをり、何時頃それを始めたかは明かでないが、いつか手妻人形の名を以て難波名物の一つとして數へられるに至つたのである。『竹豐故事』によると、

「大阪には伊藤出羽掾座の文彌節は、諸國の浦々隅々迄もはやり、遠國邊土の西國順禮の衆中、京都にては御内裏樣、大阪へ來ては出羽掾の芝居を見て歸らねば西國したる甲斐もなく、死ては閻魔大王の前にて云譯の無樣に有難がつて持賞しけるに……」

とあるに見ても、如何に出羽掾座の芝居が流行してをつたかを想像することが出來ると思ふ。

山本彌三五郎　又手妻人形の名手として伊藤出羽掾座にゐた細工師に山本彌三五郎といふものがあつた。これが即ち出本飛騨掾である。『竹豐故事』によると、手妻人形は山本彌三五郎に始まつたもので、彼がからくり細工は實に素晴しいものであつたらしい。『棠大門屋敷』の「江南氣色の森」にいふ。

「からくり細工はおやま五郎兵衞其子山本彌三五郎、之を傳て無双の名人となす。一筋の糸をもつて大山をうごかせ、小刀一本を以て形あるものを作りて、是をはたらかしむ、別而水學の術を得、水中に入て水中より出るに、衣服をぬらさず、纔なるはさみ箱にふねを仕込、川水に浮て用を達す、此儀ゐいぶんに達し、禁庭におゐて細工の術をゐいらんに備、則ち細工人に仰付られ、山本飛彈掾源淸賢と受領し、翌年雨龍の細工をさしあげ、河内掾に重官任ぜらる」

或說によると山本飛彈掾こそは、伊藤出羽掾が最初一緒に芝居を興した石井飛彈掾と同一人であるといふが、そは明かでないやうである。兎に角此山本飛彈掾の特技の中に、水中に入つて衣服をぬらさないといふ竹田機巧座の技術があつたりするのを見ると、或は彼は嘗ては竹田座にゐたことがあるのかも知れない。それがやがて伊藤出羽掾座に入り、又別れて自分でも芝居を興行したりしたと見えて、『勝尾寺開帳』だとか、『かりがね文七一週忌』などの彼の正本があるのである。尙ほ文彌節、伊藤出羽、山本飛彈等に關しては、更に卷末の岡本文彌に關する項に說いた。

山本角太夫　又山本飛彈掾と共に寛文の頃伊藤出羽掾座にゐたものに山本角太夫がある。彼は後に京都に移つて一流を語り出し、延寶五年十二月から土佐掾と號したのであるが、初めは相模掾と稱してゐた。彼も亦これまでの操に手妻人形式のからくりを仕掛けて名聲を博し、宇治嘉太夫と共に併び稱せられたのであつた。

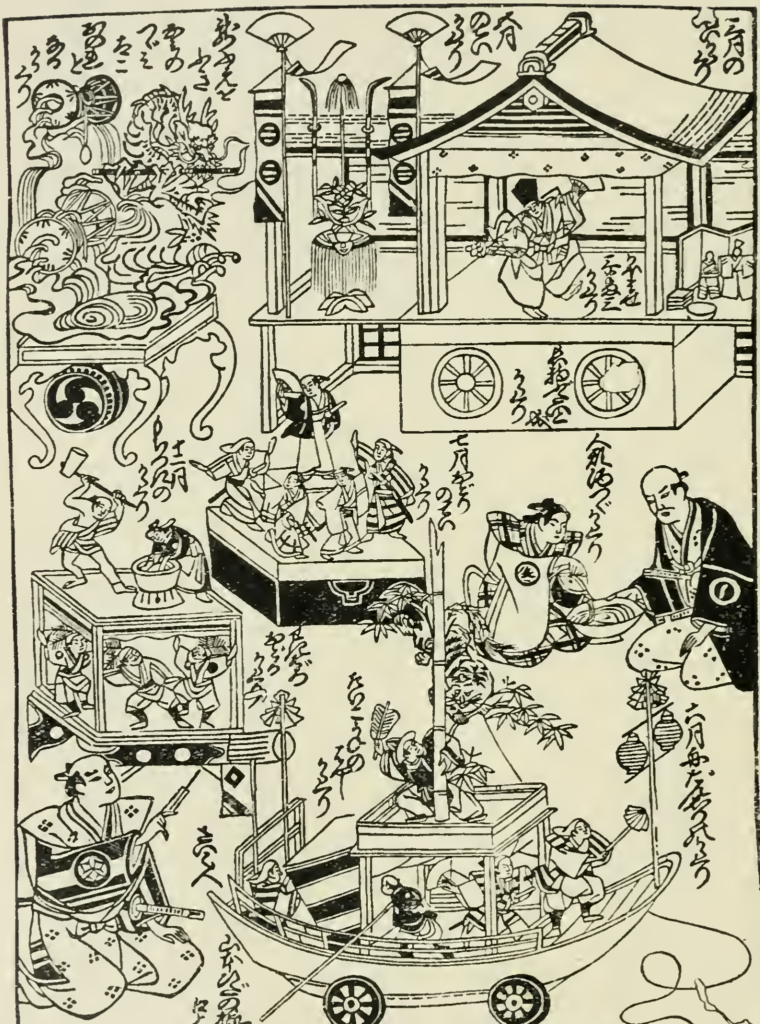
加賀掾の芝居　井上播磨掾の門から出で、京都にあつて勢力をしめた雄傑宇治嘉太夫即ち加賀掾も、伊藤出羽掾が大阪に在つてからくりの應用に成功してゐるのを見ると、素早く機を見てそれに倣つたものか、自ら淨瑠璃を書きもし、また盛に淨瑠璃の中にからくりの應用を企てたのであつた。かくして天和貞享頃の淨瑠璃といへば、京阪といはず江戶といはず、からくりを人形芝居に應用せざるもの殆んどなく、從つて淨瑠璃の作者も亦その心を以て筆をとつたのであつて、作中に出て來る人物は、人か怪物か分らないやうなものが多く、ロマンチックな、奇想天外より落つるといつた趣向のもののみであつて、巧妙新奇を以て、見物の想像力をそそりはするが、一面に於て如何にも不自然に爲り過ぎるといふ風であつた。

義太夫とからくり　以上の如くにして、此時代の淨瑠璃の多くは、其中に描かれた人物の性格とか、思想感情の動きとかを、耳に聞かしめ心に味はしむるといふ風のものでなくて、物語の筋を人形の動きによつて說明するといふ程度に過ぎないものであつた。かくて淨瑠璃本位といふよりは寧ろ人形本位であつた。從つてからくり應

用が盛に行はれた。作者も語る者も興行者も勿論人形本位であり、からくり應用を主張し大衆も亦勿論それを求めてゐたのであつた。自然舞臺裝置や道具建や人形の怪奇的動作などには益々からくりが應用された。ところが竹本義太夫は此態度に飽きたらないで、芝居本位人形本位からくり本位であるよりも、むしろ音樂本位、語り方本位、淨瑠璃本位によつて大衆を引つけようとした。けれども大衆は飽くまでからくり芝居を歡迎してやまなかつた。卽ちからくりを好まない竹本座はどんなにあせつても商賣にならなかつた。義太夫は遂に意の如くならざるを知ると、『曾根崎心中』上演後、竹田出雲に竹本座を讓つてしまつた。新らしい竹本座は斷乎として大衆の好む所を目ざして直進した。そして義太夫節は愈々盛になつた。けれどもやがて淨瑠璃が次第に寫實的になつて來ると、からくりの應用は段々に衰へて、享保以後に於ては、遂には人形芝居の世界から之を見ることが出來なくなつた。かくして淨瑠璃は次第に歌舞伎に接近して來たのであつた。

臺事と碁盤人形　からくり人形の應用に臺事と、碁盤人形のあることを附加へておきたい。臺の中にからくりを仕掛けて、人形を臺の上で自動させるのを臺人形といひ、その有樣を模倣した臺の上の人形の遣ひ方を臺事といふのである。此臺事を利用したのが例の『聲曲類纂』の江戸孫四郎一座の三人づかひの綺だ、それだから、孫四郎一座の人形には、あの時代に皆足がついてゐるのだとは三田村鳶魚氏の說である。成程臺人形は皆からくり仕掛であるから、足を要し、孫四郎一座の綺が之を利用したものと說くと能く分るやうである。して見ると臺事といふ人形のつかひ方も隨分古くからあつたものと思はれる。けれども別に說く如く、孫四郎座の三人遣と今日の三人遣とは、遣ひ方に多少の差はあるが、無關係ではなささうなことを序に記憶したい。

碁盤人形といふのは、例の山本彌三五郎が臺の中にからくりを裝置する臺人形に一歩を進めて、人形の體の中にからくりを仕掛けて、人形を臺から取離すことが出來るやうにし、臺の代りに碁盤を臺にしたのである。『嬉遊笑覽』に、



第三十六圖　勝尾寺開帳表紙見返しの圖　五一七頁參照

「其角が集に碁盤もていざ兩谷へ彌三五郎といふ句を思へば……そのかみ飛彈掾が手づま人形、ごばんの上に載せて見せしことありしなり、臺を別に作らず、碁盤を借用せしは右の意にひとし」

とあり、又同書に、「然らば彼が碁盤人形は貞享元祿の間と知らる」の語があるが、延寶五年正月山本九兵衛刊行の加賀掾の正本『しづか法樂舞』の見返しに、

手づま人形ごばんの上にてじゆうに人形いろ〳〵つかひ申候

の語ある處から見ると、これも可成に古くからあつたことが知られるのである。『風流曲三味線』を見ると、酒宴の席にて、裸の男を碁盤の上にあげて、後ろから二人の男が人形を遣ふが如く之を遣つてゐる繪があり、その次に、

「竹五をからくり人形にしてなぐさむまいかと、やには裸にして、下帶ばかりにさせて、碁盤の上につくばせ、同じ太鼓が後ろへ廻り、是は大阪の竹田が細工時計ぜんまいを以て、此人形に只今盃のしこみをのませまする、首尾能うまゐればおなくさみとせんをぬくまねをすれば、ぜひに及ばず人形の如く身ぶりして手をあげ、盃の臺を取て……」

とあるので見ると、碁盤人形が山本飛彈の工夫であることは無視されてゐるやうだが、これは竹田のからくり人形が古くから知られてゐたが爲に、その方に名をとられた爲であるべく、兎も角も酒宴の席などにまで、かうした遊びが用ひられてゐた處を見ると、可成もてはやされたものと思はれる。

臺人形の例　こんな風であるから山本飛彈掾の正本といふのは頗る珍らしいものであるが、その一つに『傾城勝尾寺開帳』といふのがある。水谷不倒氏は此曲を元祿十四五年頃の作であらうといつてゐられるが、此作の見返しにある繪は、面白くも所謂臺人形と稱すべきものである。それには六種のからくり仕掛の人形が示されてゐるが、今之を上から順に數へて見ると、(一)右上のは、「三月のていからくり」として、右に雛人形がかざられ、左に五月幟が立てられて、「五月のていからくり」とあり、屋根の下では人形がをどつて、「かほみせ三番三から

くり」とあり、その下には箱があつて、「長持舞臺と成からくり」とある。(二)更に其左方上には、臺の上に龍がをどり、後には鼓があり、下には太鼓があつて、「龍笛を吹きなみのつゞみ太鼓おのれとなるからくり」とある。(三)又中段の右には、「人形酒つぐからくり」とあつて、若衆が大盃に酒をついでゐる。(四)その左には、「七月をどりのていからくり」とあつて、臺の上で五人の男女が踊つてゐる。(五)更に其左方に、臺の上では男が餅をつき、「十二月もちつきのからくり」とあり、臺の下では、「せきぞろをどるからくり」とあつて、例の節季候の男三人が盛に活躍してゐる。(六)最下段には、「六月舟だんじりのからくり」とあつて、車のついた舟の中の櫓の上で一人、櫓の下で三人が活動してゐる。櫓の左には幕の側に「太鼓鐘のはやしからくり」とあつて、一人が半身を出し、繪の左下の隅には「細工人山本飛彈掾口上」とある處を見ると、此種のさまざまな機械的工夫によつて、當時はまだ見物が盛に引寄せられてゐたことが見られるのである。

古淨瑠璃時代の近松とからくり

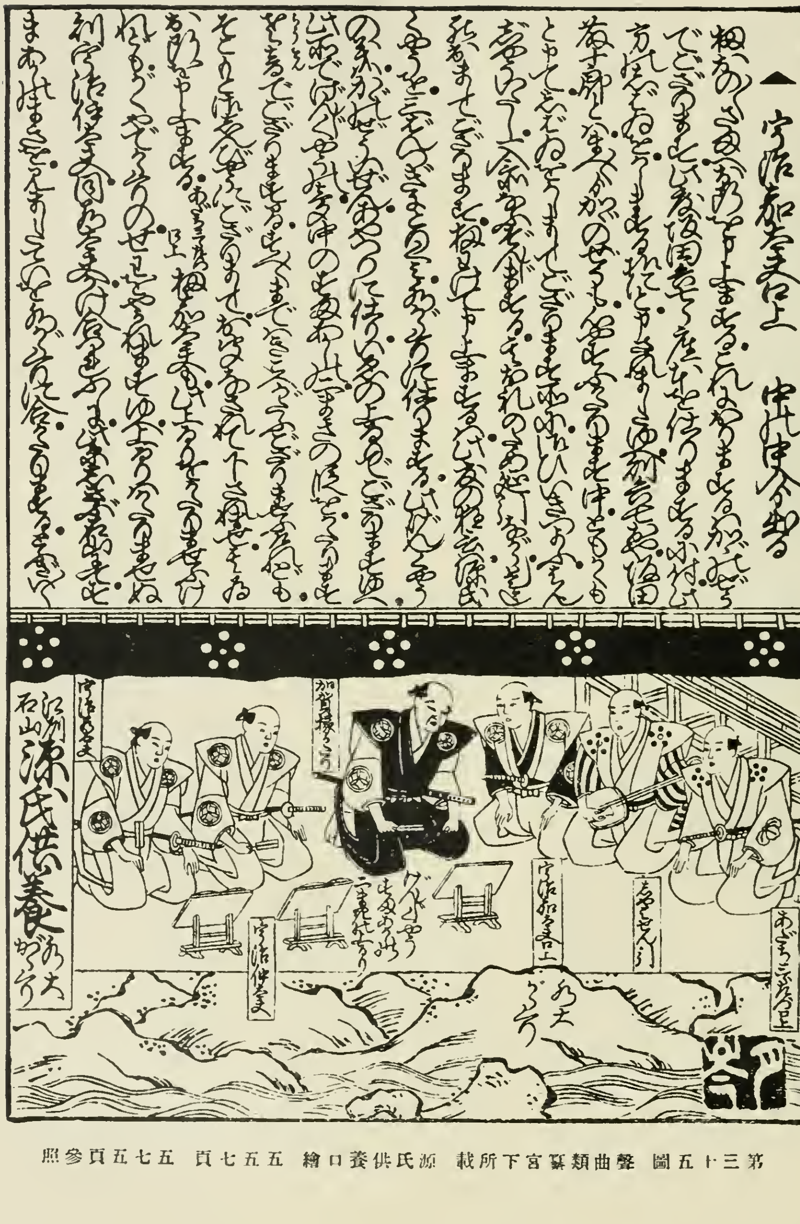
からくりと淨瑠璃結合の初期　此處に古淨瑠璃時代といふのは、大體に於て、貞享の初竹本義太夫が竹本座を創立する以前の意である。元來淨瑠璃にからくりの應用されたのは、大阪では、萬治の初めに起つた竹田出雲のからくり芝居が、出羽掾等によつて、人形芝居に取入れられたのが最初であつたらしく思はれる。其當時からくりが淨瑠璃芝居と結んだ樣子が如何な風であつたかは詳かでないが、始め金平淨瑠璃などを語つてゐた出羽掾が、寛文の中頃から人氣を集める一つの政策として、所謂本地物即ち神佛の靈驗を說くものに方向を轉換し、即ち靈驗表現の必要上及び便宜上からくりを取入れたもののやうである。或は金平淨瑠璃にはからくりの應用されたことを否定する人もあるが、私には矢張之が應用された場合もあつただらうと考へられるのである。例へば上方の金平物としては早い時代のものである萬治三年三月刊行の『天狗羽討』を見ても、長さ二丈許の、熊の如き顏をした怪物が現はれたので、刀を拔いて斬らうとすると、忽ち天狗の姿を現はして摑みかからうとする。即ち之に斬りつけて其片羽を斬落すと天狗は虛空をさして飛去つたとか、その片羽を石櫃に入れて守つてゐると、三日目の夕方には片羽の鳶が飛んで來て、忽然として童子と化し、前の片羽を取つて去つたといふやうなことが說かれてゐる。此等は誤魔化せば誤魔化して演出出來ないこともないが、興味中心の上演を求めた此時代に於ては、正直に絲操の外に手妻人形乃至からくり仕掛などを用ひて演出されたのではなからうかと思はれるのである。又寛文頃の作であり江戸に流行して、大阪では井上播磨によつて度々語られた『賴光跡目論』の鹽釜の段にしても、

今日からいへば何もからくりを用ひないでも上演出來ぬこともなく、又之を文章通りに上演しただらうとも限らないが、背景の變化などには多少のからくりを用ひたものではなからうか。又延寶二年の播磨の正本である『日本王代記』の、

「天に向つて息をくわつと吹きければ、俄にこくらん四方にたなびき、けんを降らし天地もくづるゝばかりなり」（二段目）

などの如きは、寫實的に上演しないとすれば必ずしもからくりを用ふる必要はないから、文章にかまはず極めてあつさりと上演したと見られぬこともないが、矢張幾分からくりを用ひたものではなからうかとも思はれるのである。それに金平の本場である江戸に於ても、からくりを併用したであらうと考へられる跡があるのである。例へば貞享四年刊の『江戸鹿子』を見ると、傀儡人形師として丹波守（日本橋南四丁目）及び竹田豐前（堺町横町）があり、からくり人形及びぜんまいの製作者としてなんきん清左衞門（大阪町）及び杉屋庄兵衞（人形町）のあつたことが記されてゐる所を見ると、たしかにからくりの需要があつたことが想像され、從つて之がせめて或人人の間にでも應用されただらうと思はれるのである。

からくりと角太夫　山本角太夫土佐掾の語り物中、絲操及びからくり應用の代表作として知られてゐるのは、『信田妻』（延寶六年）である。此曲に於ては、安倍保名が一條の橋で道滿法師の爲に斬殺されると、犬、烏、鳶などが飛んで來て、手足や肉などを食はへて飛去るのであるが、保名の子の清明が之を見つけて祈願をこめると、前の鳥獸は再び手足や肉などをもつて來て、元の體につなぎ合せ、保名を蘇生させるといふ有名な場は、巧に大仕掛な絲操りを應用したものであることが分るが、更に其前段に於て、清明と道滿とが互に卜占の技術を爭ふ場で、一旦唐櫃中の二匹の猫を占ひあてた清明の前へ、更に三寶にのせ、蔽ひをした大柑子十五が持出されると、道滿は之を大柑子十五だと云ひあてたに對して、清明は道滿の鼻をあかしてやらうと思つて、加持して巧に品物



第三十五圖　聲曲類纂宮下所載　源氏供養口繪　五五七頁　五七五頁参照

を轉じかへ、中なるは鼠十五匹であると占ふ。見物の公卿等は手に汗を握りながら蓋をあけると、出て來たものは果して大柑子十五にはあらで十五匹の鼠である。前の二匹の猫は卽ち飛出して悉く之を捕へたといふのであるが、加持によつて櫃の中の品物を轉じかへるといふあたりは、明かにからくり應用の手妻式である。又延寶四年八月の角太夫の正本『酒呑童子』の賴光山入道行の所を見ても、

「おそろしき鬼が城より流れて落つる瀧の水血汐に見ゆる時もあり、……さ有ば此峯こせやとて谷よ峯よとこされける。じんりんなければ或は高嶺の雲に枕をそばだて、…すさんろしゆ川となり、雨なふして洪水ころもをうるほせり」（道行）

などの邊り、その他酒呑童子の住む、「くうでん樓閣打過ぎて、鐵の御所と名付くくろがねにて扉をかまへ……」などの邊りは、文字をはなれて單なる物語として出鱈目に語つたらしく思はれるが、若し多少にても其光景を現はさうとしたものとすれば、活動寫眞もない時代のことであるから、なかなか大仕掛なからくりを用ひたかとも思はれるのである。

加賀掾と源氏六十帖　角太夫や出羽掾等がからくり應用によつて人氣を呼んでゐるのをまねた宇治加賀掾の正本にも、盛にからくりが應用された跡がある。その一例として私は『源氏六十帖』といふ淨瑠璃を引用したい。此曲の年代は水谷不倒氏によれば挿繪の點から天和貞享元祿の初年までの作だといふが、加賀掾の正本であることは卷頭に記されてゐるから明かなことである。ところが其文章及び內容から見て、それが近松の作だといはれる『江州石山寺源氏供養』の改作であることは疑ひないものである。そして『聲曲類纂』に載せられた『源氏供養』の繪の處の宇治嘉太夫口上の文中に、

「さてわけて申するは、此度の狂言、源氏供養を三番つゞきにとりくみ、水からくりに仕りまする、此源氏供養の儀は、加賀掾以前操りに仕り、家の上るりでござります故、此處で源氏供養の夢中の須磨明石の二卷の段を語ります……」

とある處から見ると、この新狂言といふのは、三段物に改作された『源氏六十帖』のことであり、又これまで

『源氏供養』が「家の上るり」であつたといふ點から見ると、近松の作たる『源氏供養』（延寶四年五月）は加賀の正本と見て差支へない筈である。此『源氏六十帖』上の卷に於て紫式部の戀人信高が、命ぜらるるが儘に、しやれかうべを取るべく松の木に上らんとして、命のきづな藤かづらを手ぐつて上るところや、戀敵の國丸の爲に藤かつらを切られるなり、觀音に祈りをこめつつ空より飛んで、不思議にもあやまたず口取馬に乘り下つて危く助かるあたりは、明かに糸操の妙技を示したものである。更にその中の卷に、「水海の段」といふのがあるが、それは近松の『源氏供養』の第三段と殆んど同文である。要するに此一段は、紫式部が『源氏物語』を創作するに方つて、石山寺に籠つて、八月十五夜月の琵琶湖をながめつつ色々な璃像に耽つてゐる間に、須磨明石の卷の構想をつかんで直に筆を執つたといふのであるが、此邊の淨瑠璃の間、舞臺の上では如何なる芝居が演じられただらうか。恐らく今日ならば變りゆく情景や人物などの働きを、活動寫眞によつて演じただらうと思はれる場である。即ち先づ式部がぽつねんと十五夜の月に照り輝く湖の面を見てゐる。折柄みやびやかな一人の女性が沖の方から怪しき小舟を漕ぎよせて、式部の大願成就を助くべく、草子の趣向を湖面に現はして見せうといつてゐる中に、柳櫻の錦につつまれた都の景色が現はれる。長廊高門の殿續きの中に大內の姿が見える。百官公卿數多の女房どもに別れて旅立つ源氏の君が舟に乘つて淀川を下る。舟はやがて津の國須磨の浦につく。君は淋しく此處に三歲の秋を過す間に、都には君を流したといふので天地も崩るるばかりの神々のたたりがある。やがて源氏の君が迎へられて再び都に歸るべく舟に乘ると見ると、式部は夢うつつの世界から吾にかへるといふのであるから、映畫風に演ずることの便宜をもたなかつた時代に之を面白く演出するには、如何に大仕掛のからくりを用ひただらうかが殆んど想像出來ない位である。或は餘りに變化が多いからといつて、全く上演しなかつただらうといふものもあるかも知らぬが、實際上演者である加賀掾の要求によつて、作者は筆を執つただらうことを思ふ時に、私は反對に、かかる場をわざわざ上演しただらうと信じたいのである。だからこそ又加賀掾は此『源氏供養』を

てあるのであらうと思ふ。

一體加賀掾といふ太夫は、存外からくりの使用を喜んだもののやうに思はれる。例へば貞享初年の作とされてゐる加賀掾の正本『七人比丘尼』の筋を見ると、羅生門に現れた鬼は、問答の末秋忠を楼上に引あげ、双六の勝負をして自分が負けたので、秋忠の望によつて空中をかけ廻つて、白菊を隠家から奪ひ來つて出遇はせ、白菊と秋忠が從兄弟であつて、二人の敵に金吾がゐることを告げて去るのであるが、そこには糸操が用ひられ、ついで白菊が舟の中にて敵を打つ場には、水力を利用したからくりが用ひられてゐる事が考へられるのである。同じ貞享以前の加賀の正本『和氣清麿』にも、智者大師が大日如來と現はれて瀧の上に立つと、光明輝き渡つて、鯉は見る見る瀧を登り、姿は變じて龍となるとか、鬼界ケ島に流された清麿を救ひ出さうとして、老爺が小舟に乘つて來て、空に向つて氣を吐くと、氣は忽ち虹の橋となる。清麿喜んで橋を渡つて陸地に達すると、其處には彼の愛馬がまつてゐる。即ちそれに飛乘ると、馬は雲の中を駈けて間もなく都につくといふ邊りには、糸操の外に水仕掛の大からくりが用ひられてゐることがうなづかれるのである。

思ふに彼の『源氏六十帖』の原曲であり加賀掾の正本である『源氏供養』について考へて見ても、石山寺に於ける紫式部の源氏物語構想の場である第三段も、既述の如く最初から加賀掾によつて大仕掛な水からくりを用ひて上演されたものではなからうか。挿繪から想像して見ても、恐らく水力を利用しての大規模な芝居が行はれたことであつたらうと考へられるのである。むしろ近松其人が、此水からくりの應用の場を中心として、加賀掾から依囑されて、此曲の執筆を企てたのであらうと私は信ずるのである。否最初加賀掾と密接な關係があつたらしい近松の他の作品を通じても、同樣にからくりや手妻や糸操が、隨分用ひられてゐることを思はずにはゐられないのである。

今古淨瑠璃時代の近松の作と決定され、若しくは作であらうと想像されてゐる曲の語り手を調べて見ると、

曲目	上演月日	太夫名
花山院后諍	延寶元年正月	播磨掾。加賀掾其他?
源氏供養	延寶四年五月	加賀掾
瀧口横笛	延寶四年十一月	角太夫
舍利	延寶五年十二月（?）	加賀掾
三社託宣	延寶六年	加賀掾
念佛往生記	延寶六年	加賀掾
牛若千人斬	延寶七年	加賀掾
葵の上	延寶七年（?）	加賀掾
赤染衛門榮花物語	延寶八年	加賀掾
藍染川	延寶年中	義太夫
東山殿子日遊	延寶九年春	加賀掾
鳥羽戀塚物語	天和元年前	加賀掾
惟喬惟仁位諍	天和元年前	加賀掾（?）
十六夜物語	天和元年前	加賀掾
平安城	天和元年前（?）	加賀掾
徒然草	延寶九年	加賀掾
龜谷物語	天和三年	加賀掾

京わらんべ	天和三年（？）	加賀掾
世繼曾我	天和三年九月	加賀掾
甲子祭	天和四年	加賀掾
伊呂波物語	貞享元年	加賀掾
賢女手習幷新暦	貞享二年正月	（播磨掾）？ 義太夫
津戸三郎、（門出八島）	貞享二年（？）	加賀掾。義太夫。角太夫
凱陣八島	貞享二年	加賀掾
千載集	貞享二年（？）	加賀掾
盛久	貞享二年（？）	加賀掾
出世景清	貞享三年二月	義太夫

貞享前の近松の初期の作と云はれてゐる二十六曲を通じて『瀧口横笛』と『門出八島』及び『藍染川』と『賢女手習幷新暦』の四篇を除くの外、二十二篇を皆加賀掾が語つてゐることを見る時に、水からくりに重きをおいてゐた此太夫が、如何にからくりを應用して上演を試みただらうことも大體には想像がつくのであるが、近松が其筆を執るに方つて、如何に太夫の好みに從はんことを努め、また一般大衆の嗜好にそはんことを心懸けたかを察知することが出來ると思ふ。

からくり應用の程度　ところで此等の加賀掾の語り物二十二篇と他の四篇を合した二十六篇が、如何なる様式の下にそれぞれ上演されただらうかについて、正確に之を記録に徴することは出來ないが、既に其敍述されてゐることが、寫實的であるよりも、大まかな物語的であり、時ありては架空的、空想的、非戯曲的であるからには、一々その記述通りに細かにそれが演出されただらうとは想像することが出來ないのである。或は天地が震動し雷

電が起つたといつても、若しくは紫雲がたなびいたといつても、或は道行やその他の敍景に於て、今日の如く活動寫眞を用ひたのではないから、一々丹念にその景色が、舞臺の上に現はされただらうとは考へられないのである。成程今日の科學の力をかりたとして見る時に、身體から光明がさすといつても、雷電ひらひらひらめくといつても、懷中電燈や電氣の力を借ればそれは何でもないことであるが、さういふ設備のない二百年以前に於ては、之を現はすに一々からくりを用ひたかも知れぬが、又一方では物語を説明するに、それほど細かく文字に忠實にからくりを用ひたかは隨分疑問でもあるのである。けれども、「二匹の犬燃え立つ火焰に飛入つて死すると見えけるが、忽ち一念の火車となり、焰の中より躍り出で、伯母の尼公をかいつかみ、兩足取つて上りしが、俄に震動雷電して、天地も崩るるばかりなり」（牛若千人斬四段目）の如き場でも、相當の情趣を出さうとはしたことであらうから、可成に苦心をして多少の仕掛やからくりを用ひて、演出したことは又考へてもよいであらうと思ふ。今日の文樂の人形淨瑠璃の演出に於ては、からくりといふものを全く用ひないのみか、糸あやつりも糸仕掛もやらないで、人形遣が凡ての動物をつかひ、鳥などは竹の先につけて、歌舞伎と同樣に飛ばせるやうな方針であり、又一面に科學の力は之を自由に借り得るのであるから、此立場から判斷すると、古淨瑠璃時代の演出でも、からくりを用ひないでも演出し得る場合も隨分澤山あるやうである。けれども古淨瑠璃時代には、出來る丈けからくりを用ひて動物などは成るべく自動的に動かし、人力を用ひないで面白く演出しようとした傾向であつたのであるから、簡單にからくりを應用し得る限り、出來る丈け機械力をかりて、所謂からくり演出をやつたことも少くなかつたらうと思ふ。といつて古淨瑠璃時代の演出は要するに文章に忠實であるでもなく、寫實的であるといふでもなく、氣が向けば大仕掛な演出をやるし、金を省かうと思ふとぽかんとして太夫に丈け語らせておくといふ風ではなかつたかと思はれるのである。例へば『甲子祭』の終に於ける歸洛の船中の辨慶の夢の如きも、文字に關係なくあつさりと上演したらうとも見れば見られぬこともないが、また或程度までは、から

くり仕掛けで面白く演出されたらうとも見られ得るのである。

「不思議や海上、七寶のいさごと成雲の舞臺虹の高欄……長橋の波に臥し、有難や龍神は丈け十丈の異人と現はれ珊瑚の冠黄金の袍、錦のさし貫琥珀の靴をふみしだき、一圓の寶珠をさゝげ……めなうの床几に座し給ふ、卽ち託してのたまはく、我は善女龍王なり……と左右に回顧したまへば、面色變じて其儘に美女の形と成給ふ……」（甲子祭）

こまかに上の文を見ても多少のからくりが用ひられただらうことは考へられるのであるが、それでは龍女の面色が變じて其儘美女の形となつたといつても、それが如何に演出され、如何なる仕掛であつたらうかは今日想像も許されないのである。殊に初めの邊りの、「海上七寶のいさごとなり、雲の舞臺虹の高欄」の如きは、今日なら活動寫眞でゆけば何でもないことだが、當時に於て文字通りに演出されただらうとは思はれないのである。又例へば『舍利』第一段の中の、「不思議や夕霧立暗がつて波間に分けづる千ひろの蛇體、舌を振り立てまなこを怒らし、俊芿目かけてかかりけるは、面を向くべき樣ぞなき」の如き場面に於ても、蛇體が實際舌を振り立て眼を怒らしなどすることは、實演で見せたかは疑問であるが、せめて舌でも動かさせたとすると、それは何かのからくり裝置を用ひ、之に糸からくりやぜんまい仕掛を應用して、蛇の自動的活躍を見せたかとも思はれるのである。

からくりなき作品　かういふことを考へて、二十六種の近松の古淨瑠璃に於て、からくりやあやつりが如何に應用されたかについて見ると、全然之に關係ないもの、及び殆んど關係なく、若しくは之を中心とせずして書きもし、上演もされただらうものは『瀧口横笛』と『平安城』『龜谷物語』『世繼曾我』『凱陣八島』『千載集』の六篇であつて、他の二十篇は凡てからくりや操を用ひ、少くもそれに興味の中心をおいて上演されもし、書かれもしただらうといつてよいと思ふ。そしてからくり等に重きを置かれてゐない此等の六種の作品中『瀧口横笛』は、はかない戀愛生活の奥底から湧出づる道心を中心として、靜的な美はしい道義的生活の反面に伴ふ闘爭が描かれてゐるので、角太夫の正本でありながら、殆んどからくりを用ふるの餘地がないのである。『平安城』も桓武天

皇と早良親王兄弟の闘爭が中心になつて、割合に活劇があるが如くにて、餘りに平凡な事件のみである。『領谷物語』は戀愛を中心として、强奪と陰謀と殺戮と欺瞞との有ゆる罪惡の果にも、猶正義と人道の嚴存する經路を示さうとしたものでありながら、事件の複雜な、人物の活躍多い割合に單純である。『世繼曾我』は曾我兄弟が父の仇を討つて討死し、首を討たれた後、彼等の功名に對して緣者の朝比奈三郎が復讐者の功名論評の爭から、再び痛ましい殺戮を繰返した事に、虎と少將の風雅なる歌舞を配したもので、これにもこれぞといふトリックを要する處は少ない。『凱陣八島』は義經が賴朝と不和になつて京都を出て、北國から辨慶等十二人と共に作り山伏となつて、安宅の關をぬけ高館に至つて、秀衡に寄るまでの記述であつて、多少の濡れ場が編込まれてゐる外には、からくりを用ひねばならぬやうな場は殆んどない。

『千載集』も亦平忠度と菊の前との戀愛事件を中心として、之に源平兩家の權力闘爭から、ついでは武人の功名爭をからませたものである。要するに此等の作品は多くは、武勇とか闘爭とか掠奪とか殺戮とか復讐とかいふやうな、主として、人間の外的活動を主とし、そこに興味の中心をおいた作品であつて、人間の內的生活に闘する所多きものとは聊か趣を異にしたものである。從つてそこに不可思議とか奇蹟的方面に觸れる必要がないほど現實的であり實際的である。その結果かうした作品には、場面の變化を示す場合の外、よしからくりを用ひたにしても、殆んど云ひわけに過ぎず、之を用ひないでも、よく演出することが出來たことであらうと思ふ。

からくりと三傾向　之に反して、からくりや操の興味を重んじて演出されもし、又その積りにて筆をとられたらうと思はれる他の二十篇の近松の作品を見ると、大體に三つの傾向があるやうである。それは卽ち（一）自然の表現と（二）宗敎的表現と（三）超人的飛躍の表現とである。曲中に於て重きをおかれた自然的情景の表現、場面場面に適當な効果的點景、特に禽獸などの活躍の表現は第一に屬する。宗敎的なもの卽ち神佛の靈驗奇瑞や、此等の威德の讃美や、因果應報や、奇蹟等の外、迷信とか幻覺などに闘したもの、殊に怨靈に闘する現象の表現

などが第二に屬するものである。そして廣義の宗教的なものの中では、神佛の靈驗奇瑞を表はすものと、怨靈關係のものが最も多く、怨靈物と關聯しては殆んど定まつたやうに蛇若しくは龍などが活躍してゐるのである。未だ科學の發達しなかつた當時に於ては、之は當然のことであるが、其表現に於て、糸、ばね、はりがね若しくは水力などを應用したからくりが盛に用ひられたことは、又自然のことでなければならぬ。第三の超人的飛躍に屬するものは、第二の中に含めることが出來ないこともないが、要するに主として糸操が用ひられてゐる。

からくり應用の例　今初期の近松の作品二十種について、からくりの應用された狀態を摘出して見ると、例へば、既に述べたやうに、『源氏供養』の中の紫式部が石山寺に於て源氏物語創作に際して構想を練る邊りの表現は、卽ち自然の表現の最も著しいものである。それから『東山殿子日遊』の二段目に鬪犬を庭に放つて鷄を喰ひ殺させたり、小鳥を騷がせたりする場面があるが、これなどは勿論今日ならばからくりも何も用ひないで上演するだらうが、當時は矢張わざわざからくりや糸操を用ひて一種の自然點景として場面を面白くしたことであらうと思ふ。又『鳥羽戀塚物語』の三段目に於ける、「邊りに住める野犬ども嘆の聲に驚きて、爲若をおつ取込め食ひつかんと吠えかかる、……誠に孝心の志、天も憐み給ひてや、數匹の烏飛來り彼の犬共を蹴散らせば」、野犬ども皆散り散りに逃げ失せて、群烏がかはひかはひと鳴く聲に夜があけるといふ邊りは、同樣に、糸あやつりによつて禽獸などを活躍せしめたものであらうと思ふ。

靈驗奇瑞　神佛殊に佛敎の隆盛並びなかつた時代である丈けに、之が威德を讃美し、その靈驗奇瑞を示さんとすることは、甚だ屢〻喜んで用ひられ、それがまた一般大衆の讃美と敬慕と渴仰との的であつたやうである。例へば『舍利』の第三段に於て佛舍利が、「火中より舞上り光りを放つた」とか、或は「御舍利は波間に光明輝かし、みぎはの方に飛行あり、有難や俊芿の袖に移らせ給ひけり」にしても、多少のからくりや糸操を用ひて演出されただらうし、更に此曲の終に近く、眞如の玉を鉢に入れて菩薩に捧げると、忽ち玉をくはへた小蛇が鉢から

飛出し、水に飛入るなり二十尋の龍と變じ、虚空には音樂がきこえる、雨が降る、龍は雲を捲いて金色の鰭をふり、天に上ると共に、雲晴れて四種の花降り妙音の管絃につれて、三尊は光を放つて來迎あるといふ邊りは、何等科學的發達のない當時に於て、如實に表現するとすれば、可成な努力とからくり及び操り裝置とを用ひない限り、面白い舞臺效果はあげられなかつたことであらう。或は、「倭姫……照日をみつげと神勅により今此處に示現する、いで神託を拜せよと、のたまふ御息、金色の文字と成り、暫し虚空に飄揚す」（三社託宣、第二段）るといふのも、供物をそなへると、社の扉が開け、八幡の神體火焔となつて社を出で、山をさして飛べば、庭前の「大石二つにさつと裂け、金色の文字据る」（三社託宣）といふのも、又『惟喬惟仁位諍』の終の、「眞の本地を見せしめ給へと再拜あれば御姿、一輪未開の蓮華と現れ光を放ち見え給ふ……願くは光明遍照の御形、拜まれさせ給へやと肝膽碎き宣へば、忽ち無量無邊南無阿彌陀佛と現れ、暫し光明輝かし」といふのも、『十六夜物語』の第二段の終に於て、雷火天地を輝かして村雨烈しく降ると、海上渦卷く波間から千尋の大蛇が現はれて、紅の舌を垂れ焔を吐いてゐたのが、法華經提婆品の一節を唱へると、大蛇は角をたれ身震ひし、忽ち佛體を現はして、微妙淨音鮮かに、「五逆の達多八歳の龍女成佛の緣を得る、汝孝悌の心ざし天龍八部感應し、守護神となるべきと光明四方に輝かし、雲間に分入り失せ給ふ」といふも、又同じ曲の終の、「不思議や中將姫の繪像動き給ふと見えけるが、幻の如く姿を現はし、地絹の中よりゆるぎ出で」妙音のささやきに次ぎて、「面影は元の繪像になり給ひ、忽ち金色の形と現し、殘る繪像諸共に、皆佛體を現はし、解脫を示し給ひけり」といひ、或は『京わらんべ』の終に於て、龍宮から得て歸つた萬寶の俵から、祝の爲とあつて望の寶物が吐き出され、遂には大きな鰻まで出て、それが忽ち蛇體と變ずるなどといひ、或は『以呂波物語』に於て、空海が人さし指を伸べると、「忽ち色光赫々と波に映じて龍の字の船印にうつり」更にそれに一點をうつと共に、忽ちにして文字が眞の龍と變じ、天地震動雷電して稻光りし、雨は烈しく降るといふのも、また『念佛往生記』の第三段に於て、一同念佛を唱へ

て合掌すると、「不思議や異香御堂に薫じ、上人の御身より、金色の光さし、勢至薩埵と拜れさせ給ふ、各はつと驚き眼を開けば上人也、彌不審の思をなし、又眼を塞き禮拜すれば、光輝く薩埵也」といふも、又空海が長安に於て悟を開かんとして一心不亂に祈つてゐると、文珠菩薩の聲がきこえて、「御聲の中よりも赤白二つの牡丹の花房、大筋力の獅子の勢凄まじくも亦有難し、則此獅子に乘じ汝が本土へ歸れとて」靈寶を給うて消すが如く消えたといふのも、何れも神佛の靈驗功德を示したものに外ならぬのである。『津戸三郎』は嘉太夫角太夫義太夫三人の正本として用ひられてゐるが、義太夫の正本に見ても、「位牌より光さし、五輪四方へ分るると見えけるが、次信が面影、五體に數本の釘を打たれ、うつつの如く現はれて、おのれと口稱念佛して、打たる釘は一度にぬけ、則往生極樂の形を見せて失せ」たとなつてをり、からくりを以て評判せられた角太夫の正本に於ては、「不思議や佛前に立つたる位牌動くと見えしが、忽ち次信が形を現はし、あらたつとのお弔ひや、只今の功力により、修羅の苦患をまぬがれ、今は妄執晴れたりと忽ち佛體と現れ西の空へ飛び給ふ」となつてゐるが、共念佛の力を讃美してからくりを用ひたことに於ては同樣である。かうした佛德讃嘆の最も鮮かに描かれてゐるのは『葵の上』の終末である。老比丘尼が宿世の因緣、過現の業、未來の果について語つた後、そのしるしを見せようといふと、忽ち、「佛壇莊嚴に作りし獅子、已れと手足を動かして庭上にかけ出で」る。とやがて、

「不思議や水上に青蓮華生ひ出てたり、獅子は悅ぶ氣色にて、彼蓮華を目がくれど、其あひ遙に遠ければ駈け行きてはかけ戻りつ、まろびつ立つつ這ふつ暫しが間身を悶へ、思ひ切つたる怒り毛をたてゝひらりとはねにけり、難なく花のもとに飛付、蓮の內に入けるが、遂に蓮華に孕まれたり、暫くあつて此蓮華ぱつと開けば獅子變じ、御息所の御姿忽然と合掌し、有がたや只今回向の功力にて、成佛正に疑なしと、の給ふ御聲の下よりも異香薰じ散る花の種蒔き初むる蓮の實はさながら霰の如くなり、みのりに浮ふ御息所紫磨黃金の肌となり、勢至菩薩とあらはれ給へば老尼は忽ち彌陀如來、佛壇に觀世音は三尊來迎まの前に光を放つて內陣の御帳に入らせ給ふ」

からして信心念佛の功德は、大仕掛のからくりによつて、見る眼もまばゆきまでに演出されてゐるのである。當時の信心深い大衆達が之を見た時に、歡喜禮拜踊躍して、佛法彌ましに繁昌したのは當然のことであらう。

怨靈物　神佛の靈驗に伴ふ所のものは迷信である。怨靈の祟りは卽ちその一つの現はれであつて、執心や惡念なども亦、屡ゞ蛇を用ひて表現されてゐるのである。或は之を一種の幻覺と見ることも出來るであらうが、これ等の使用は殆んど各曲といつてもいい位で、怨靈嫉妬執念などといへば蛇を糸仕掛若しくはぜんまい仕掛で仕用してゐるが如く思はれるのである。今日知られてゐる限りに於て、近松淨瑠璃の初曲であらうといはれてゐる『花山院后諍』に於ても其第三段に、「然る處に藤壺の妄念蛇身となり、庭上に現れ障碍をなすこと恐ろしけれ」といつて、蛇身の出現が說かれてゐるのである。勿論此等がその儘綿密に演出されたであらうかは疑問であるが、或はぜんまい仕掛か糸仕掛のからくりが、旣に用ひられたのではなからうかと思ふ。又『葵の上』の初段には、葵の上が月を眺めてゐると、忽然として、「不思議や海にうつる月影水を離れ、空中にて二つに割れ、内より小蛇現はれ出で、雲井遙かに上」ると思ふと、「眞如の月、忽ち赤く火焰を放ち入や雲間を分け、雷の音凄まじく」雨が降るといふのである。そしてこの不思議は、嫉妬の女あつての呪の故とされ、正本の挿繪を見ると、水海より月出で天へ上るからくりと、かみなりの大からくりが用ひられたことが明記されてゐるのである。『惟喬惟仁位諍』にも、其終に大蛇が用ひられ、「名虎が幽靈影の如くに出現し、われは八またのおろちなり、神代より此國を傾けんと謀れども、神力に支へられて本意を遂げざる口惜しやと、言ふより早く飛かかり、閻浮提金の佛像をおつ取り怪しき化鳥となり飃風に乘つて翔りゆく」のである。『つれづれ草』二段目の終に於ても、侍從の局が嫉妬の餘りに、丑の時參りをして歸る處にも、からくりの蛇が用ひられ、彼女が枯木の枝を利用して、糸あやつりによつて川を渡らうとする時、枝が折れて深みに落ちると、「不思議や鳥居うめき出、御神體猛火と燃え山は震動雷電し、……うづまく淵の底よりも侍從が姿蛇身となり、くれなゐの舌を垂れ、無念や腹立や、思ふ男を

徒らに餘所の花となしけるか、あら妬ましやと飛上り、鳥居をくるりくるくると苦しげにつく息の炎にまぎれて」彼女の姿は失せてゆくのである。同じ『徒然草』の三段目にも、具覚法師が姫君の病氣を加持しようとして数珠をもむと、「不思議や此数珠ふつと切れ、小蛇となり、姫宮の御床にはい入」るのである。かうした微妙な動作を一々丹念に表はさうとすれば、或はからくりのみでなくて糸あやつりも用ひられたかも知らぬが、まさか何も用ひないで、只ぼんやりと誤魔化されはしなかつたらうと思ふ。『京わらんべ』の第三段の終には、戀に物狂ふ女の迷ひを晴らさせようとして、却つて大蛇の姿が用ひられてゐる。卽ち照姫は鐘の響故に戀を思ひの儘にすることが出來ぬと思ひ込んで、恨の鐘に向つて飛かからうとすると、龍宮界から出た鐘からは其驗しとして、「撞木よりすさまじき白蛇の形躍り出、狂女を追立て追廻す、姫も怒れる一念の瞋恚はたゆまず隙を見て飛びかからんと狂」ふのである。

『葵の上』にもまた、外面似菩薩内心如夜叉といはれてゐる嫉妬深い女性が描かれてゐる。それは葵の上が、ある百姓に助けられて、その家に宿つてゐるときのことである。「一夜百姓が目をさますと、怪しい者が障子にうつるのである。百姓は怪しみながら見ると、「こは如何に、側に伏したる我妻の首計り抜け出て紅の舌を垂れ、兩眼光り輝かし、葵の上の御胸元へ喰ひつかんと狙つ」てゐるのである。百姓が大に驚いて、「障子をさつと明けければ首飛びかへり胴に收まりつやつや寢入りてゐた」といふのである。之をどうして演出しただらうかは明かでないが、只糸あやつりを用ひた丈けではないやうである。紅の舌を垂れるといふ所には、糸をゆるめると、赤い布片でも垂れるやうな、一種の仕掛が用ひられたのではなからうか。どうも只首がうろうろと迷ひ歩かされた丈けではなかつたらうと思はれる。又『藍染川』の終には、因果應報の有様を見せんとしてからくりが用ひられてゐる。卽ち廣風勝に乘じて打つてかかると、「俄に雷電雲驚き、御輿の中より金色の化鳥ぱつと飛んで出で、廣風が弱腰を、くわんじとくはへ輕々と、雲を凌ぎて上り」廣風に引廻はされて、胴中を眞二つに食ひ切つて落

されるのである。その仕掛が如何であるかは明かでないにしても、只糸あやつり丈けでは演出がどうも介厄さうに思つて、古い丸本の挿繪を見ると、「飛龍廣風をひつ食はへ、胴中より食ひ切る大からくり」といふ文字が明かに見られるのである。

簡單な奇蹟　簡單な奇蹟や不可思議は、からくりを應用するに最も適當なものであつた筈である。かうした場所は非常に多く古淨瑠璃には見出されるのであつて、これが大衆を喜ばすには適當な一手段であつたらうと思ふ。例へば『三社託宣』の第二段にて、金銀錢を神への散錢として、松ケ枝にかけて置くと、里人どもが來て之を取らうとする。二色の錢は忽ち黄白の蛇となつて焔を吐くのである。『念佛往生記』にては蓮生坊が頻りに念佛を唱へてゐると、五色の鬼が現はれて問をかける。蓮生は只南無阿彌陀佛南無阿彌陀佛と答へる。鬼共呆れて地獄へ歸るから行き度い方へゆけといふかと思ふと、忽ち南無阿彌陀佛の五字となつて虚空に金色の光を放つといふのであるが、からくり仕掛としては好箇の場面である。又『赤染衛門榮花物語』の四段目では、赤染に戀慕した大信といふ若僧の亡靈が、彼女を追かけ、赤染の姿になりすまして都に歸るのである。赤染の父は二人の我子を見て見分ける方法を知らぬ。やがて父は腕のほぐろをしらべて見て、僞物の赤染を發見すると、「あら口惜しや顯はれしと忽ち大信が形と成、執念き顏して衛門をにら」んだといふのであるが、此處らには非常に巧妙なからくり仕掛けが用ひられてゐたやうに思ふのである。『以呂波物語』には、空海の眞言祕密の法を示すべく種々のからくり仕掛が用ひられてゐるが、四段目の終の、「空海少しも騒ぎ給はず、……下なる姫を招き給へば、蓮の莖より五色の糸、雨の如くにくり出す、姫は身心清れうと、濁りに染まぬ蓮の糸手ぐりに繰りて上らるる、空海は風に禦しつつ嵐にまかせ、ふうはりふうはりふはふはと三鈷の松かげに程なく下りさせ給ひける」に於ても、からくりと糸あやつりとが巧に應用されてゐる。また同じ曲の第三段に於ける、「空海共に討取らんと、降魔の利劍を引拔いて打付れは、不思議やな虚空に青龍あらはれて、劍に飛付きりきりと切先喰へて卷いたりけ

り」にも、糸仕掛ばかりでなくて、ぜんまい仕掛か何かが用ひられてゐるやうに思ふ。これと同様の場面は『鳥羽戀塚物語』の第四段にも用ひられ、爲若が文覺上人に切つて懸らうとすると、「不思議や壇に立給ふ不動の利劍飛んで出で、ひらりひらりと防ぎ」、すきを見て爲若が太刀かざしてかかると、又不動の「左の御手なる縛の繩小蛇と成、とびかかつて爲若の太刀をきりりと引卷いて切先をくはへ」るのである。かうした奇蹟的の場面は義太夫が竹本座を創立して後に上演した『出世景清』の第五段に於て、斬つて高札まで立て、さらし物にされた景清の首にも用ひられ、「よくよく見れば今迄景清の首と見えけるが、明赫奕として千手觀音の御首と變じ給ひける歴劫不思議ぞ有難き」と描かれてゐるのであるが、此種のからくりを用ひた奇術的手段は相當に見物を驚喜せしめたことであらう。

糸あやつりの應用　此まで引いた例を見ても、大體うなづかれるであらう如く、からくりを用ひたといつても、空中に飛行するものには糸仕掛のあやつりを用ひ、忽然と飛出す蛇の如きものに對してはぜんまい仕掛を加へるといふ風にして、色々な工夫が行はれたことだらうが、第三の神佛や超人又は動物などの空に飛んだり天に昇つたりする場合には、必ず糸操が用ひられたのである。卽ち奇蹟の表現の項にも述べた、「空海は風に禦しつつ嵐にまかせてふうはりふうはり　下りさせたまふた」といふが如きはその一例である。其他『源氏供養』の終に於ても、「光源氏を先頭にして名に顯れたる君達が」雲上に姿を見せ、『三社託宣』の四段目にても、「大明神衣冠正しく白鹿に乘じ雲間に現はれ……地藏薩埵もろ共に虛空に飛行し」、此曲の最後にても、「異香四方に薫じ花降り下る雲上に、伊勢石淸水春日の神御姿を現はし」、『念佛往生記』の五段目にても黑雲晴れ紫雲がたなびいて、「觀音勢至の二菩薩は金の天蓋靑蓮花中央にそなへられ……影向ある」のである。此等は皆糸あやつり乃至糸仕掛の演出であらう。又『牛若千人斬』の二段目の、「手飼の犬は奥よりも二匹連にて躍り出で、名殘の樂に合せつつ、しどろ、もどろの、足拍子、……二つの犬は尾を振つて姫にそばへて樣々の祕曲をなすこそ面白けれ」の

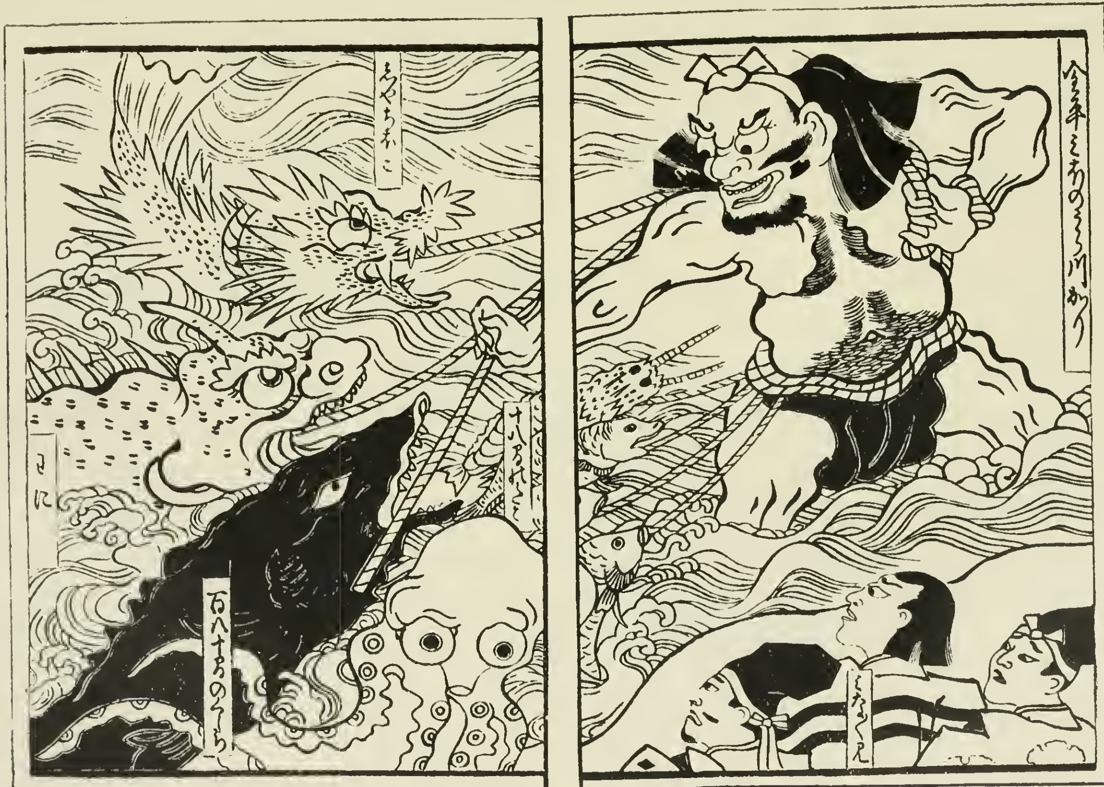
二匹の犬も、或は糸仕掛を應用してゐるから、わざとでないまでも、しどろもどろの足拍子といつたのではなからうかと思ふ。又『徒然草』二段目の侍從の局が川を渡る際の狀景を描いて、「岩ほを傳ひ、上に伏したる枯木の枝引たはめ取付て手ぐりに手ぐりて渡りしは、彼高名の木のぼりもかくやと怪しう見へにけり」も糸あやつりを利用したものであることは否定出來ないであらうが、その同じ局が歸りに川を渡る時に枝が折れて墜落すると、渦卷く淵の底から侍從が蛇身となつて紅の舌を垂れて現はれたといふのには、確にからくり仕掛が取つけられてゐると見なければならぬ。更にその次の段に於て萱の宮に對して働きかける怨靈は、「後ろ簾をそつとあけ、化したる女さしのぞく、人々此はと見まはせば、膝元につつくと立つ、太刀を拔いて切拂へば忽ちに庭にあり、或は戶障子壁を走り、おばしまを這ひめぐり、ぱつと消えては又現はれ、現はれては姬宮の御枕に立寄る」と描かれてゐるのであるが、此種の神祕的怪奇的行動は、明かに糸あやつりを主として演出されたものといつてよからう。其他『以呂波物語』の、「此光明に引かれつつ、獅子は彌力を得、虛空遙にかけり行く」にしても、又同曲の、「蓮葉はおのれと虛空に舞上り、其地を去ること三十丈霧や霞を分け給へば刹那に都に飛行ある」にしても、又『賢女の手習幷新曆』の四段目の、「影の如くに黑の駒一文字に飛來り、姬の袂をくはへつつ、背をさし向けて居たりける……うつつ心に駒引寄せゆらりとのればおのづから、翼生せし如くにて風にいばへて步みける」にしても、又同じ曲の終の、「大とん外道は姬君諸共神通自由の風車に乘り……遙に翔りゆく、然る處に有難や愛染明王虛空に現れ出給ひ……實方中將明王の御加護にや、夢現ともなく虛空の風車に乘じ給ひ…」の、天王寺の勝鬘の愛染明王の風車と、蝦夷が島の大とん外道の風車との空中大合戰にしても、有ゆる神佛や超人や動物などの虛空飛行の如きは、凡て糸あやつりで行はれたものと見て差支へあるまい。そして廣義に解すれば、糸あやつりも亦一種のからくりであつて、場合によつては、之に他のからくり裝置が併用されたりしたことも勿論あつたことであらう。



第三十七圖　和氣清麿からくりの圖



あふひの上芝居圖



第三十八圖　公平化粧問答の芝居圖

竹本座創立以後の近松とからくり

傾向の變化　竹本座創立前に於ける近松の作品は、からくりに興味をもつた加賀掾の語物が多く、且宗教味を多分に含んだものが割合に豐富であつたが爲に、糸あやつりの外にからくりの味を採入れたものが少くなかつたのであるが、竹本義太夫の爲に近松が主として筆を執るに至つて、此傾向の上に多少の變化が現はれて來たらしいことは注目すべきことである。

義太夫時代と出雲時代　由來義太夫は當時の淨瑠璃界のからくり尊重の傾向に傚たらず、加ふるに自分の音聲の大きくして曲節の美しかつたことに對して自信をもつてゐたが爲に、成るべくからくりなしで上演出來るものを喜んだやうにも思はれる。けれども元來が聽衆乃至見物を無視することの出來ない仕事であるからには、或程度までは大衆の喜ぶからくりを加味することは已むを得なかつたものの如くであるが、それでも義太夫自らはからくり應用の場を語ることを成るべく避けたとも云はれるほどあつて、（勿論之が典據が何處にあるかは知らぬが、彼の得意な曲を集めた、『鸚鵡が杣』三卷及び『鸚哥が蘭』に載る所を見ると、凡てが景事か道行丈けであるに見ても、大體其傾向を察することが出來るやうである。）近松がからくり應用をねらつて書いた作品は、竹本座の初期には割合少かつたやうである。卽ち義太夫が竹本座經營時代の凡二十年間に於て、からくり應用を以て近松が大衆を喜ばさうとした作品としては、大凡下の十餘篇をあげ得るに過ぎないのである。

本朝用文章	元祿初年？	大覺僧正御傳記	元祿四年？
花洛受法記	元祿二年	釋迦如來誕生會	元祿八年
天智天皇	元祿二年	浦島年代記	元祿十三年
忠臣身替物語	元祿二年	蟬丸	元祿十四年
自然居士	元祿三年？	賀古教信七墓廻	元祿十五年
十二段	元祿三年？		

以上の中にても非常にからくりの味の目立つたものは花洛受法記、天智天皇、大覺僧正御傳記、浦島年代記、賀古教信七墓廻などである。けれども出雲が竹本座を讓受けて以後は却つてからくりの應用が增加した傾があり、卽ち新竹本座の同樣凡二十年間に、此味の豐かな作として下の如く多くを擧げることが出來る。

用明天皇職人鑑	寶永二年	日本振袖始	享保三年
大職冠	正德二年	平家女護島	享保四年
傾城懸物揃	正德二年	傾城島原蛙合戰	享保四年
弘徽殿鵜羽產家	正德二年	雙生隅田川	享保五年
嫗山姥	正德二年	日本武尊吾妻鑑	享保五年
天神記	正德三年	津國女夫池	享保六年
嵯峨天皇甘露雨	正德四年	關八州繫馬	享保九年
聖德太子繪傳記	享保二年		

勿論今日の目を以て見ると、からくりなどを用ひないで、只糸あやつりを以て演じ得るだらうと思はれる場所も、見物を引かんが爲にわざわざからくり仕掛を用ひて演出した場合もあるであらうし、反對に、からくり仕掛

を用ひて實直に演出したであらうと思はれる所も、文章通りには演じないで、ぽかんとしてゐただらう場合が澤山あるかも知れぬことは、既に前にも述べた通りで、正確に之を區別することは出來ぬが、からくり嫌ひの竹本義太夫は多くの場合に糸あやつり位で用を辨じさせた所が頗る多いであらうと思ふ。けれども前の表を見ても分るやうに、近松は、新座元の要求を相當に聽入れたと見えて、義太夫が竹本座を竹田出雲に讓つて後には、可成り澤山にからくり物を書いてゐるのである。

私は竹本座初期以後の近松の作品について、糸操とからくりとが、如何なる所に用ひられてゐるかを大體に取調べて見たが、煩を避ける爲に原文の引例は成るべく之を省いて大要を抄記することにしたい。

一　超人の飛躍　先づ超人的人物が飛躍する場合には、糸からくり乃至あやつりが用ひられてゐることは、古淨瑠璃時代と同樣であるが、さうした例は可成りに澤山をあげることが出來るのである。

(一)　出世景清　第二段に於て、景清は、「音羽の山の峯を越え、梢をふみ分け、巖をおこし飛越え、はね越え飛越え、刹那が間に飛ぶが如くに吾妻路さして落行く」。

(二)　本朝用文章　第三段の終りに於て、阿新は、するすると二丈計の竹を上つて堀を越える。

(三)　花洛受法記　第二段の終に於て、姫は熊に追はれて覺えず谷へ跳ね飛び、藤に手を引かけてゆらりゆらりとゆれてゐる。

(四)　烏帽子折　第四段、(イ)「三人飛鳥の身も輕く飛こへ跳こへ、躍りこへ」る。(ロ)牛若松にひらりと移り、又元の鳥居にもどり、梢の猿の枝移り、蜘蛛の如き動作をする。(ハ)「筏ござんなれと三人手に手を取くみて、流るる武者の頭をふみ、肩をふまへて飛こへ飛こへ向の岸へかけ上り」ゆく。

(五)　日本西王母　第三段、「垣をはね越へ躍り越へ軒に手をかけ飛あがつては飛下り」する。

(六)　佐藤忠信廿日正月　上の卷終、「五丈三丈隔てたる谷を飛越へ飛返り、飛越へ跳越へ、飛上り、追下し

ては追上せ、秋の群猿木の葉猿梢を傳ふ如くにて……」。

（七）最明寺殿百人上臈　義經含状の終に於て、「兵術無雙の義經の、靈氣を感ぜし天女丸忽ち自然の妙を得て、波も潮も事とせず、巖の險阻ひらりと飛び、磯の松が枝躍り越へ、大勢にかけ向ひ、天狗に授かる飛行の術」をする。

（八）源義經將棊經　（イ）第四段、「鶴しやう綸巾飄々然たる仙人風に御」する。（ロ）第五段、「はたと切ればふはと飛び、古木の松の梢に上り、ふらふら睡りて端座せり」。（ハ）第五段、「天狗と覺しく雲中より、大手を伸して、舟に立つたる……二人が胴骨兩手につかんで陸の上に投上げたり」。

（九）天鼓　第三段、「此柱を上り天井より屋根へ傳ひて逃給へ、心得たりと柱に取附滑り廻つて這ひ上る」。

（一〇）吉野忠信　曲の終に於て、忠信と覺範とが谷底と山上とで、互に追ひつ追はれつ上つたり下つたり、全く鳥の飛ぶが如くである。

（一一）嫗山姥　第二段の終、八重桐は飛行の術を與へられ、「唐門樓門四脚門塀も築地も飛越へ跳越へ跳越へ飛越へ雲を分け行方も知らずなりにけり」。

（一二）唐船噺今國性爺　中の卷終に近く、「おお合點がつ天井に手をかけうつばり傳ひ煙出し、妹の手を引丸屋根」へ。

此等の場面は今日の人形芝居に於ては、全く誤魔化す外はないであらうが、糸操の並用されて居た時代に於ては、頗る得意の場であつたに相違なく、又糸操が行はれて居たからこそ、作者もかうした不自然な非人間的な場面を織込んだものであらう。彼の『雙生隅田川』の曲中至る所に天狗の活動が盛に用ひられてゐるのは、また此部類に入れても差支へなかるべく考へられる。

二　架空的奇蹟　超人的活躍についで、盛に糸あやつりの應用されてゐるのは、夢幻的な架空的な奇蹟の表現

に於てである。これには糸あやつりの外に、からくりの並用されてゐることも多いやうであるが、糸仕掛のみで行はれただらうと思はれる場面も少くないのである。例へば、

(一) 三世相　此曲の終に於て、夕霧の姿が影の如くに虚空に現はれ、更に繼母の幽靈が形を現はすのは、糸あやつりで演ぜられたであらう。

(二) 本朝用文章　第四段の終に於て、「惡魚惡龍が波瀾を蹴立て焔の内より鰓を怒らし、追手の舟に取付、取付、くるりくるりくるりと渦卷く波の忽ち船を覆へす」のは糸操のみでなくて、大仕掛なからくりが用ひられたことであらう。

(三) 天智天皇　此作品は全くあやつりとからくり仕掛の、最も賑かなものの一つであつて、第二段には、獄門にかけられた首が、新に切られた別の人間の胴の處へ飛んで行つて喰付いて、疵もなくして生れついた如くになるといふあやつりと大からくりの不思議な場面があり、更に第四段に於ては、名人の畫家が精を入れると、繪馬の白鷺は額面をはなれて海上に飛び、羽風によつて舟をもどすかと思ふと、やがて兵法の祕術によつて大船に飛移り、櫂ふり上げて薙立て薙立て打廻し、船は微塵となるのである。更に第五段に於ては、打落された王子の首はうめきながら虚空に上り、又切離された白羽の鏑矢は王子の頭に横樣に鳴渡つて立つのであるが、此等の架空的な表現は操のみでなくて、巧妙なからくりによつて行はれてゐることが理解されるであらう。

(四) 松風村雨束帶鑑　此作にもからくりや糸操は隨分澤山用ひられてゐるが、第一段の、「廣澤の波逆卷き上り、龍女は美女の姿を現はし、水を行くこと陸地の如く、さらさらさつと走り上つて、我子を取つて掻き抱き、紅葉が枝に傳ひ上つて、につと笑つて……」は、巧にやれば糸操丈けでやれたかも知れない。

(五) 浦島年代記　夢幻的な此曲の第四段に於ける、怪物袋子の行動や、その發育の狀態も、からくりと糸操

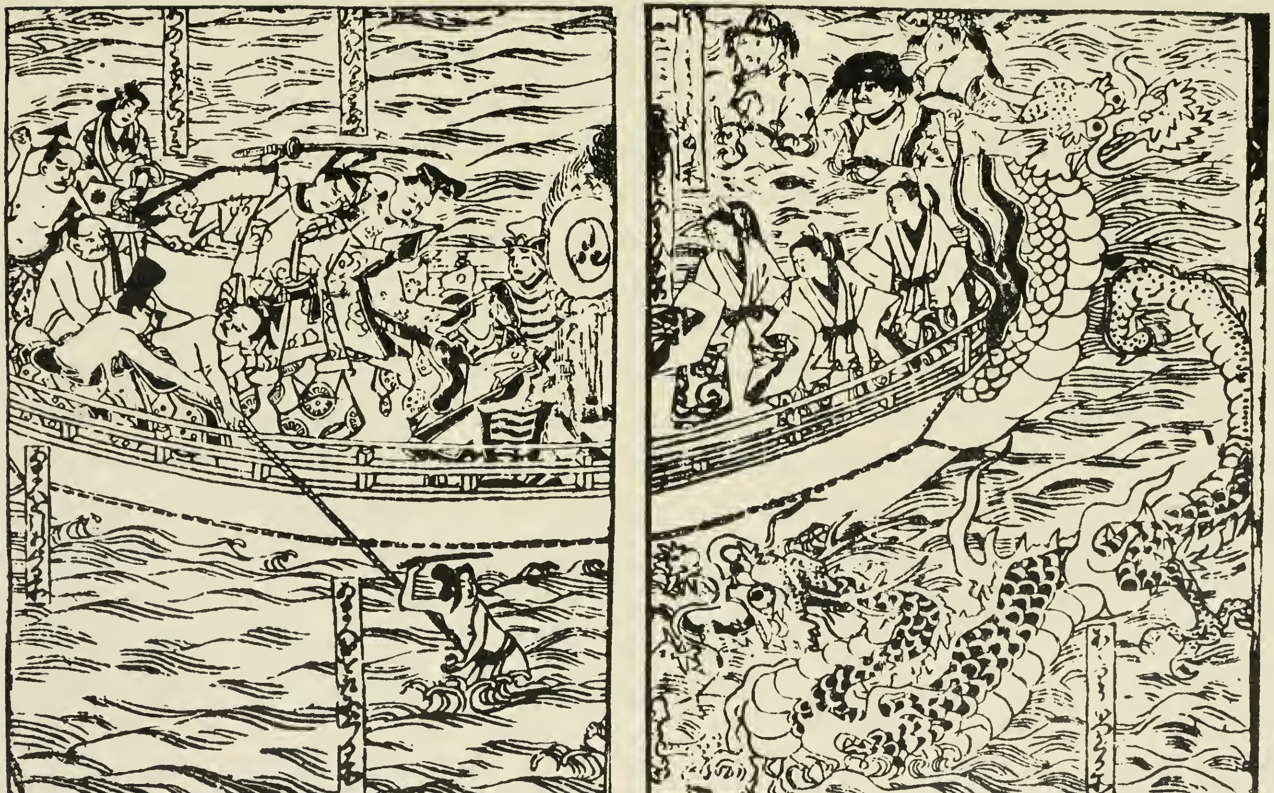
を用ひたものであらうが、曲の終に於て、浦島が玉手箱をあけると、紫雲がたな引き、それが浦島の身にかかると見ると、今迄若かつた色つやも忽ち衰へて、身は百年の老木の卿となつたといふあたりも、思ひ切つてからくりを應用して見せたものであらう。

（六）賀古教信七墓廻　此曲も亦荒唐無稽怪奇限りなきものにて、火焔を吐いて千筋の糸をくりかけながら現れた七尺餘りの大蜘蛛は、繼母を呑むと繼母に化けてしまひ、又千壽姫を呑んでは姫に化け、打擲されると再び蜘蛛となつて、軒をかけり長押を走るといふ糸操とからくりを巧に應用した大仕掛の人形劇である。

（七）艶狩劍本地　此曲には操が盛に用ひられてをり、四足の獸が飛龍の顏をして焔を吐き、切伏せられると首は宙に舞ひ上り、四足も翼も散亂し虛空に飛んで失せるのである。更にまた第四段に於ては、一團の野火現れ出で、黃金の太刀一振紅葉の枝に懸ると見えしが、此太刀自ら拔け出でて、鬼神の上にはためき渡り閃きかゝ」るのである。此外にも處々に操の應用が見られ、可成りに操芝居の本領が發揮されてゐる。

（八）大職冠　所謂面向不背の玉取り事件を操り化したもので、其大仕掛な點に於てさぞ見ものであつたらうと思はれる。第一段の終で、南門の棟瓦の銅の獅子を入鹿がにらむと、獅子は立どころにとろけて湯となつて軒にしたたるといふ場面は、如何にして上演したかは知らぬが、忠實に演じたとすれば多少のからくり仕掛を要したであらうし、又第四段終で、一連の藤かづらゆらゆら伸出で、五體をくる／＼／＼とまとひからんでしめつくる」といふのも、糸操丈けでは無理かも知れぬ。更に一枝々の藤かづら一度にばらばらぱつと下つて、元首胴首、しめ寄せしめよせ」したといふのも同樣である。

（九）弘徽殿鵜羽産家　これは『花山院后諍』の改作であるからには、其趣向も殆んど同樣にて、「幣追取り投ぐれば幣串川瀨に立ち、くるくると南面して王子の相をぞ現じける」にしても、又「芙蓉のかんばせ卿の眉、變して毒蛇の目の光、二十尋あまりに藤かつら、花は鱗と忽ちに、雲にそびへ風を捲き、道滿めかけて



第四十二圖　大職冠芝居圖

追廻はす」のあたりでも、其他凊明が重箱の中のものを轉じかへて見物を驚かすあたり、糸あやつりや、からくり應用の見せ場であつた筈である。

（一〇）天神記　此曲には、風が吹かぬに一輪殘らず花が散るとか、忽然として蕾を生じて爛熳と花が開くとか、又俄に東風枯木に落ちて、百千の枝に白梅一度にはらりと咲くとかいつて、奇蹟を用ひて菅公の德望を示さうとして、からくりが盛に用ひられてゐるのである。

（一一）傾城島原蛙合戰　此曲の第二段の終に於て、七草四郎が魔術を用ひて、更科太夫を伴ひ、白雲たなびく間を悠々として逃げゆくあたりには糸あやつりが用ひられ、第三段の初め、禁中御池蛙合戰の場には、竹田得意のからくりが盛に應用されて、無數の蛙が飛出して戰ふ有樣が演ぜられてゐる。

其他かうした場景をあぐれば殆んど限りがないといつてもいい位で、『都の富士』では杖が八つに折れて、「山王」の文字を現はし、『多田院開帳』では、「心」の字が無數に空に現はれ、その中の一字が雲間に飛んで死體となり、それが地に落ちて橋姫となるとか、『蟬丸』では北の方の死體の角が蛇身となり、炎を降らし波をけつて捲上るとか、『一心五戒魂』では、文覺上人の胸中から五色の魂が空に舞上り、四方に飛び靑玉が空にあくがれゆくとか、『最明寺殿百人上﨟』では、「梶原がしやれかうべ、虛空にひらめき舞下り舞上り、源藤太が髻にしつかとこそは喰付けれ」とか、糸操が用ひられたり又はからくりが並用されて、奇蹟的夢幻的情景の表現されてゐるものが少くない。更に『多田院開帳』では首を打落すと、それが踊上つて火焰を吐いたとされ、『酒呑童子枕言葉』にも、鬼神の首を打落すと、首は虛空に舞上り、兜の天邊に喰付き兩眼を見開いて亡ぶとされ、『大職冠』に於ても、有風の首は打落されると、宙に飛上り、飛下つて、石丸の細首をふつと食ひ切ると云ひ、又鎌足が入鹿の首を切ると、首は雲の中に舞上るといつてゐる。かういふ風に首を切ると、それが空に舞上るとか再び地に落ちて嚙み付くといつた風の表現は、近松以前の淨瑠璃にも屢〻用ひられたものであつて、糸操の表現樣式には

適當なものとされて居たものらしい。

義太夫死後　それにしても寶永二年、義太夫が竹田出雲に座元を讓つた後は、出雲は思ひの儘に近松をして、からくりを應用した淨曲を作らせたかつたかも知れぬが、强ひて義太夫を語り手に戴いてゐる以上、まだ無遠慮にそれも出來ないで、已むを得ず控へ目にしてゐたものか、十餘年間にからくり本位のもの五六篇を出したに過ぎなかつたが、正德四年義太夫が死んでからは、出雲は最早誰に遠慮する必要もなかつた。卽ちからくりと深い關係あり座元である出雲の要望を入れて、近松は死ぬまでにからくり本位物少くも八九篇を書いた。

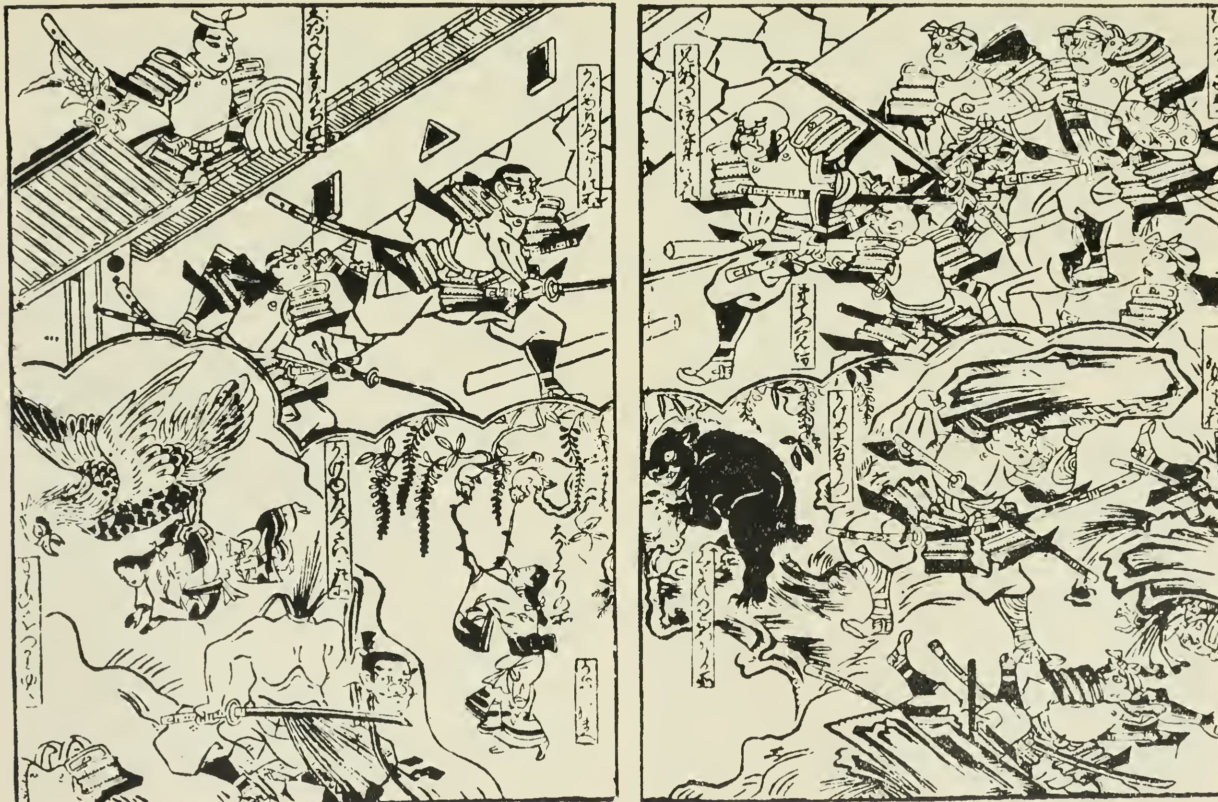
かうして『國性爺合戰』に於ても、勅筆の額ゆるぎ出で、大の字の金刀點、明の字の日偏、微塵に碎け散る所にもからくりを用ひた事であらう。『平家女護島』に於て、死んだ千鳥の骸から嗔恚の業火現はれ、淸盛の頭上に車輪の如く舞ひ狂ふ場面や、淸盛の胸中より車輪のやうな光り物現はれ出て、虛空に上り車に乘ると見えるあたりは、糸あやつりでやれぬ事はないにしても、人の髑髏座中一ぱいに充ち、髑髏は「上になり下になり、轉び合ひ轉びつき、火鉢の中へ飛入り飛入り、ぱつと燻ぼる煙の中、一塊に山の如く頭一つに目は百千、睨む光は流星の渦卷きあがる如くにて……俄に家鳴り震動し、大地も崩るるばかり」なるに至つては、からくりを用ひないで、到底糸操丈けでは片づく仕事ではないと思ふ。『平家女護島』の前年の上演である『日本振袖始』にしても、第一段の終には、素盞嗚尊によつて、斬り離された惡鬼の八つの死體がうごめき出して寄り集り、一團の焰となつて寶劍をひつ包み、響渡り鳴渡り車輪の如く舞上り、はためき閃き飛んでゆくのである。又尊が大蛇を仕とめると、稻田姬は十握の寶劍を握り、朱になつて大蛇の腹を裂いて現はれるのであるが、そこらにも奇蹟的なトリツクが、機械仕掛によつて興味をそそるやうに企てられてゐる。『雙生隅田川』の第二段に於て、繪絹に畫いた鯉の眼に墨を入れると、「黃金の鰭、金の三十六りんりん逆立ち尾先に繪絹をたたき、ゆるぎ離れて」池に飛入つたといふのや、『天智天皇』に於て、名畫の鷲がぬけ出して、羽風で沖の舟を追ひもどしたのや、『傾城反魂

香』の、「繪に畫く虎は形を現じ、牙を鳴らして吼えかかる」のやは、吃の又平の畫いた繪が捕手を走らす行き方を繰返したもので、人形劇にはふさはしいロマンチックなものである。又『日本武尊吾妻鑑』に於て、「首はころりと落ると見えて、中にひらりと飛上り、眼を開き、齒をたたきふすまに吹かくる息は血汐の唐紅、……日本武尊といふ文字ありありと吹現はす」のも糸操にからくりを並行させたものである。近松の絶筆である『關八州繫馬』に於ても、奇蹟的架空的興味は多分に取入れられてゐる。第四段の、「消えかかる文字の内より一團の火焰烈々空中にへんぽんし、落つると思へば忽然と小蝶の姿現はる」は糸操でもやれるかも知れぬし、又飛行自在の名劍蜘蛛切丸の活躍もからくりには及ばぬにしても、第五段の、「其色靑蒼たる小蜘蛛ども幾千萬の數を盡し這出で」、集つては別れ散り、「這ふかと見ればすつくと立ち、蜘蛛かと見れば小鬼の形眞中におつとり込め、小手に飛つき足にまとひ取捨て拂へど群り寄る」といふのは、からくり拔きの糸操丈けでの表現ではとても困難であつたらうと思ふ。

三　宗教的靈驗　架空的奇蹟的表現が喜ばれた時代に於て、からくりの應用が迎へられたのは當然であるが、德川時代が佛教隆盛の時代であつたことも他の一因となつて、古淨瑠璃時代と同樣に、神佛の靈驗を示し不可思議なる宗教の威力を表はさんとして、からくりは可成屢〻近松によつて應用を豫期されてゐるのである。『出世景淸』に於て、景淸の首が忽然千手觀音の首と變るとか、『自然居士』に於て、經を空中に投げると、それが弘誓の舟に變るとか、『烏帽子折』に於て、旗雲の間より三社の神が現はれるとか、『十二段』に於て、多聞天が虛空に上つたとか、又は光の玉が空にあがり、忽ち藥師如來となつたとか、『日本西王母』に於て、正八幡大菩薩が虛空に神體を現はしたとか、『都の富士』に於て、釋迦、彌陀、藥師の三佛が忽然空に出現したとか、『當麻中將姬』に於て、器物が動いて白色の玉と飛び、それが物をいつて、器に入つて佛體を現はしたとか、黑雲電火亂るる中に、十八相の獄卒が薄雲をつかみ、矢を射る如く馳せ來つたとか、『賴朝伊豆日記』に於て、文覺上人が

祈つて數珠を投げると、それが波となつて空に捲上り、紫雲となり、觀音飛去つて波が靜まつたとか、『田村將軍初觀音』に於て、味方の軍兵の旗の上に、千手觀音が光を放つたとか、又之と似て『源氏冷泉節』に於て、源氏の白旗に藥師の梵字がありありと現はれたとかいふやうな敍述の用ひられてゐるのは皆それであつて、或は簡單な糸操の仕掛によつて、之を演出することが出來ないこともない場合もあるやうであるが、それからそれと變化する興味のねらはれてゐるやうな場合には、相當な機巧仕掛が必要とされた筈である。此等の簡單な場合の外に、出來る丈け宗教的な面白味とか、功德とか、靈驗とかを現はさうとして、此種の方面に題材を求めた曲目例へば、『花洛受法記』とか、其姉妹曲とも見るべき『大覺僧正御傳記』とか、『釋迦如來誕生會』『用明天皇職人鑑』『嵯峨天皇甘露雨』『聖德太子繪傳記』などには、殊に機巧的興味を以て見物を引き寄せようとした跡が多分に見られるのである。

宗教物の實例　近松の初期の作の一たる『いろは物語』が、空海上人の法力を見せるにあつた如く、『花洛受法記』は法華弘通衆生濟度を目的とする日像上人に關する材料が多分に盛り込まれてゐるのであるから、法華の功德靈驗を示すべく樣々なからくりが採入れられてゐることは、他の處でも記したが、日像の雨乞の表現なども其一つに加へていいかも知れぬ。松ケ崎一村の百姓等が既に七日を雨乞して何の甲斐なきに方つて、日像が南無妙法蓮華經を唱へながら、老若男女に題目踊をやらせると、「風をちこちの山河草木震動し、車軸を流す雨のあし山も崩るる計りなり」といふのである。成る程今日の歌舞伎では、かうした場合には、音だけで本當の雨は降らせないが普通であるから、此場でも或はその方法をとり、當時の挿繪などに見るやうな雨は舞臺には見せなかつたにしても、少くも山河震動する雷雨に對しては、相當のからくりを用ひたに相違ないと思ふ。けれども此曲の大からくりの見せ場は、全曲の終に置かれてゐるのである。外道不信の宗綱は餓鬼道牛頭馬頭の畜生界の有樣を見せつけられても、猶ほ嘲笑を浴せて法華宗を罵るのであるが、やがて燈籠四方へ開け美はしい姫の姿が影の



第四十圖　花洛受法記芝居圖（其一）



第四十一圖　花洛受法記芝居圖（其二）

如くに現はれ、貴賤此樣を見ると自ら頭を下げて禮拜するのであるが、元の如く燈籠の障子をたてると、暫くすると又自ら開いて、今度は、「宗綱が影うつり、我と我身を貫き瞋恚を焦す修羅の一念蛇身苛責の苦みは身の毛もよだつ計り」である。それでも猶ほ宗綱が嘲笑を繰返してゐると、「俄に大地鳴動し、燈籠の內よりも、女の蛇身眼をいららげ執念き顏にて四方を見廻し、……佛法の仇といひ、人の悲み、身の上に思ひ知れやと飛かかり、宗綱を引喰へ虛空遙に攀登り……蛇身は忽ち金色の數片の首頭と變すれば、宗綱も成佛、光明輝き花降り雲井遙に飛行」するのである。作者はかうして藝術を借りて法華經を讚美し、之によつていつの間にか敎化作用を行はんとしてゐるのであつて、當時にあつてはそれがまた相當の力を以て効果をあげ得たのであらう。

『花洛受法記』と姉妹篇をなすものは『大覺僧正御傳記』である。大僧正は日像の弟子であつて、等しく法華宗を讚美し、之が靈驗を示すことが曲の目的となつてゐる。旣に其第一段に於て、大覺寺の塔前にて、大覺が法華經壽量品の自我偈を一心に讀んでゐると、「不思議や山中の諸石塔みな一同に動き出で」同音に自我偈を讀み出すといふのからが全く不可思議千萬である。よし同音に讀む經はごまかすにしても、「諸石塔みな一同に動く」のは何かからくりでやつたことであらう。第三段では二人の法華僧を籠輿もろとも海へ投込むと、「忽ち蒼波紅蓮を返し、千尋の大蛇現れ出で、舟をゆり上ゆり下ろし、……舟は微塵に碎けつつ底の水屑となる」のであるが、二つの籠輿は勿論僧等は少しも波にひたりもせず、剩へ籠輿は雙方へさばけ、舟板もろとも暫し波に漂ひゐる中、大蛇は碎けた舟板を悉く取捲いて、微妙不思議の聲をあげ、如渡得船南無妙法蓮華經と唱へると、船板は自ら一つに集り元の通りの船となり、やがて大蛇は立ち上つて形を變じ、妙法五字（護持）の柱となり、尾を以て潮を卷くのである。靈驗著しい法華經の力を示さうとして、どんなにか花々しくからくりを用ひたであらうことは、全く想像の外である。更に之について妙法の威力を示すべく樣々のからくりが用ひられ、『花洛受法記』に於けると同樣に、雨乞によつて車軸の雨まで降らされるのであるから、立派にからくりづくめの作品といつてもいい

のである。

『釋迦如來誕生會』は釋迦の一代記ともいふべきもので、そこにも度々機巧的表現が取入れられ、殊に四段目の後半にはそれが著しく目に立つやうである。「槃特鉢を受けよと佛勅に、あつと答へて鐡鉢を出すとばかり我かひな、我も覺えず白糸の打緒引たる如くにて、のびて行くこそ不思議なれ」も、ぜんまいからくりでも用ひて演出されたかと思はれる。又、「一念懺悔の其功德萬燈一度にばらばらばら光明四方に輝き渡り、貴賤男女一同に二度あつとぞ禮しける」も、電燈や瓦斯のない當時には、可成りに面倒な仕掛を用ひて再現せられたものであらう。

『用明天皇職人鑑』は、義太夫が竹本座を出雲に讓つてからの作丈けあつて、第三段には殊に色々な機巧的興味が加へられてゐる。此曲の繪入原本の表紙見返しにある繪を見ても、雲の中より雨ふらすからくり、櫻花咲き亂るるからくり、人形天鼓を舞ふからくり、鼓おのれと音いづるからくりなどの說明があつて、それぞれの繪が畫かれてゐる處を見ると、これは單なる繪空ごとばかりでなくて、或は多少の雨でも降らせたのかも知れない。その他、佛敎の威力と外道の威力を比べる處に一種のねらひも置かれてゐるのであるから、祕文を唱へると梢に葉が出來るとか、又しても風が吹くとはらはらと桐の葉が落ちるとかいふやうな、不思議な奇蹟も見せられ、「二十尋餘の大蛇となつて角を振立て、鱗を鳴らし、をつとを目がけて鐘に向つて吐く息は猛火となつて立昇り、今より後は夫婦妹背の守神ぞといふ聲殘つて雲を捲き下し、鱗變じて金色の花を降らして其姿虛空に跨り入」つたといふに至つては、誤魔化さない限り、かなりのからくり細工を用ひないでは、此の場の變化を面白く演出することは出來なかつた筈である。

『嵯峨天皇甘露雨』には、弘法大師が守敏僧都との法力を比べて、甘露の法雨を降らし旱魃に苦しむ百姓の災を除くといふ一事が取入れられてゐて、大師の法力の表現には、近松の初期の作たる『伊呂波物語』に用ひられ

たものが繰返されたといつていいのであるから、法力の靈驗を示さん爲に限りないからくりが用ひられてゐるのである。例へば眞言祕密の法によつて、家内の諸道具手足を生じ、或は一眼或は兩眼を星の如くに輝かし、行水盥が足を中に飛びあるいたりするかと思ふと、「猪甘が魂星の如く虚空を飛んで、繪にかける龍にうつると見えけるが、忽ち眞の龍王と、九萬九千の鱗を立て雲を起し霧を捲き」、或は「震動雷電頻りにて、黑雲一村うづまく中より、有つる龍王舞下り、守敏が五體を十重二十重くるりくるりとしがらんで頭の鉢にしつかと食ひつき」などいふあたりを演出するにも、糸操の外に可成樣々な機巧仕掛を用ひたことであらう。

　最後に『聖德太子繪傳記』に於ても亦佛法の靈驗を示さんが爲には相當の機巧的苦心が拂はれたるべく、第四段の、「時に孤雲に茜さす日輪月輪曜々と照渡り、光明も塵に交る和光を開き、日輪には珊瑚の樓閣、月輪には水昌の樓臺顯然とかつらの夫婦形を現はし」……などの邊りから、「白雲さつさつさつと吹拂へば、あれ見よ梵天宮とぞ現れし」の所謂梵天がらんの卷のあたりは、活動寫眞のある今日とちがつて、實演に際して非常な苦心の中に、限りなき華麗の宮殿を機巧的に見せたものではなからうかと思ふ。そしてそれが又出雲の要求なり近松の希望であつただらうと思ふのである。

四　蛇百足の應用　奇蹟的架空的な表現殊に宗敎的靈驗には殆んど附き物であるが如く思はれるのは矢張龍蛇百足類の應用である。例へば『十二段』にては、大蛇の形が火焔の舌をふり、流るる沓をとり頭に頂き牛若をのまうとする。『松風村雨束帶鑑』にては、乙姫の魂が蛇となつて井戸から卷上り、松風の下前に飛入り、長緣をかけまはり、『釋迦如來誕生會』にては、二龍王雲をしのいで天下り、又龍王は摩耶夫人の體を頭に戴き光と共に忉利天に迎へ、『一心五戒魂』にては、文覺の胸から黃色の玉が出で、中から小龍がひらり舞下り刄をくはへて捲き、『用明天皇職人鑑』では大蛇の鱗が變じて金色の花となり、『大職冠』では海女が面向不背の玉を海底にさぐるのを惡龍が追かけ、『國性爺後日合戰』では、國性爺が大蛇と爭ひ、『傾城島原蛙合戰』では、金色の光矢

を射る如く懐中から黄金の蛇が出て、頭をもたげ紅の舌をちらちらさせる。『日本振袖始』の第五段では、一千尋の大蛇の形、目は火輪炎の背鱗を鳴らし角を振立て、雲を捲上け捲下ろし高棚めかけてかゝるのである。『傾城懸物揃』でも亦、「二十尋餘りの百足の形火焰のやうな舌を振り、欄干行桁、橋柱卷上り卷下り……」又、「百足は數千の足を立て劍の牙を卷いつほどいつ戰ふ」のである。かうしてさがして見ると、到る處蛇や龍や百足などは引合に出されて、火焰を吐いたり卷きついたりしてゐるのであるが、此等にも糸あやつりばかりでなく、折折機巧的な仕掛が應用されて、此等の動物の怪奇なる動作に面白味が加へられてゐるのである。

五　鳥獸の飛躍　之についで一層屢〻用ひられてゐるのは、其他の鳥獸の活躍である。鳥の中で最もよく用ひられてゐるのは、鷲鷹鳩などであるが、『花洛受法記』では鷲が飛んで來て姬をかつさらつてゆき、『釋迦如來誕生會』でも鷲が來て槃特をつかんで飛去るのである。『百合若大臣野守鏡』では、鶏籠の中から鷹が飛出して飛去り、『甲賀三郎』では山鳩の群が飛來つて姬を守つてゐると、鷹が梢から飛立つて散ゆく色紙をめがけて飛んでゐる。『忠臣身替物語』では、白鳩が筆を喰へて虛空から飛來し、障子の面に文字を書表はして更に南に飛去り、『最明寺殿百人上﨟』では白銀の翼ある白鳩が虛空に舞下り天女丸の懷にをさまり、『小栗判官』では小雀が中空に飛び、又杜鵑が一文字に飛下り、羽風で剃刀を打落すといふ曲藝を演じ、『弘徽殿鵜羽產家』では燕及びかまきりが活躍してをり、『國性爺合戰』では鴫と蛤の爭が見せられてゐる。其他の動物では、同じ『國性爺合戰』で虎が活躍し、『傾城反魂香』でも繪にかいた虎が拔け出して堀を超えたり築地を越えたりして活躍し、『浦島年代記』では荒熊が活躍し、『當麻中將姬』では猿が色々の曲藝を演じてゐる。勿論此等の禽獸の行動中簡單なものは、只糸あやつり丈けで足りたであらうが、他の複雜な行動となると、機械仕掛の作用をかりて演出されたことであらう。勿論今日の文樂座の演出法では、鳥や蝶などは歌舞伎式に竹の先につけて飛ばせ、動物は大抵人形遣が手づから之をつかつてゐるが、其昔は人形遣の手をかりないで、出來る丈け別に糸あやつりや機巧裝置

によつて演出したやうである。

六　天變地異　同じ天變地異といつても、天地の鳴動とか雷電とか、雲雨虹霓の如きものは如何に演出されただらうかを明かにしないが、震動とか電鳴とかは物蔭にて擬聲を行つてすませたであらうにしても、電氣のある今日と異つて電光を出すには相當頭をなやましたことであらうと思ふ。それから雲の如きは之を繪にて誤魔化すことが普通であつたとしても、前にも述べたやうに、雨は音ばかりでなくて或はからくりを用ひて實際に水を降らせたこともあつたやうに記されてゐるのである。何れにしてもかうした自然現象は到る處に用ひられ、『日本西王母』でも雷電につれて惡鬼が現はれ、『釋迦如來誕生會』では震動雷電についで天地が二つに裂け、『艶狩劍本地』では電光黒雲渦捲き震動し、『大職冠』では天地俄に震動雷火亂るる雲間から入鹿の首が聲を出し、『嫗山姥』では、山河震動雷電稻妻夥しく、二丈餘の惡鬼の形が火焰を降らし枯木を投げかけ、『天神記』では俄に山鳴り谷叫び車輪の樣な光り物胸の中より舞出て都の空へ飛去り、ついでまた雲は之に從つて火焰を捲き鳴動し、『關八州繫馬』の四段の終近くには、「大地却つて溯り高天碎けて落つると見れば猛火ともえ、電火激してはたたがみすさまじ　いといふ敍景がある。よし文章通りの演出が行はれなかつたにしても、或程度までは機巧的装置をかりて或は怪奇的に或は寫實的に相當の氣分を出さうとする演出法が取られた事と思ふ。

七　演出上のからくり　最後に述べたいと思ふのは、演出上からのからくりの使用の點である。うつかり淨瑠璃丈け讀んだのでは、如何にして演出したであらうか、忠實に文章通りに演じたであらうか、それとも都合のよい所丈けを演出して、都合次第で勝手に省略したものだらうか、それが分らぬ場所が隨分澤山あるのである。それは上演に關して別の處でも述べた通りであるが、實際機巧的装置を用ひて上演されただらう場合が、想像以上に多くはないだらうかと思ふのである。例へば既に述べた『聖德太子繪傳記』の梵天がらんの卷の如き、絢爛華麗の節事の場面でも、演出が困難だからといつて、全くその演出を省いて、太夫丈けが之を語つただらうとはど

うしても考へることが出來ぬのである。萬一さうであつたとすれば、折角作者がその見事な演出を豫想して書いたことは殆んど無意義となるからである。それと同樣に、『浦島年代記』の龍宮七世の鏡の節事にしても、「百千度繰返し七度移る鏡の影七世の孫の影消えて鏡の面白々と浦島太郎茫然と呆れ果たるばかりなり」の文から見ても、その花々しい演出がどんなにか見物を驚かしたことであらうと思ふ。而も龍宮第一の寶明王鏡といふ鏡を用いて、今日のテレヴイションでも用ひたやうにして、四十餘年間の日本の有樣を寫して見せたといふのであるから、梵天がらんの卷と同樣に、大仕掛のからくりを用ひて見事に之を演出したものではなからうか。さういへば『國性爺合戰』の九仙山の場だとて、坐つてゐて四季折々の戰の光景が順々に變つてゆくのが見えるといふのであるから、テレヴイションか、少くも活動寫眞を見るやうだと考へなければならぬのであるが、今日とちがつて、それが尋常一樣の演出の苦勞ではなかつたやうに思はれるのである。又『國性爺後日合戰』の第五段の、「我行法は此時と、虚空に向つて秘文を唱へ、無天有天無我有我の秘法を修すれば忽ちに、黑雲しのぐ梢の空、紅梅變じて背(そびら)の鰭、九萬九千の鱗の光、惡龍王の眼は鏡角は劍、枝を卷折卷下り、虎を目がけてつく息の、龍吟ずれば雲起り、虎うそぶけば風騷ぎ、龍虎梅竹目前に、山河草木震動して、天地もやぶるるばかり……」などの場面も、只支那流の架空的誇張とのみ見ることは出來ないであらう。素より一々忠實に文字通りに演出するといふことは、今日に於ても不可能であるかも知れぬが、試に『津國女夫池』の挿繪を見ても、千疊敷其世がたりの節事の中の、「鶯宿す梅が枝、ませの白菊露ながら、手折ればまがふ袖の初雪……」とか、「夜かと思へば日はまだ高し、梅花開けば菊の花咲けり、秋かと見れば雪もふりて四季折々の榮華の御所の……」などの趣を出さんとして、樣々の工夫が凝らされたらうことは、此曲の丸本の挿繪の中に見られる、「引幕引かずに元の人形舞臺草村となる大からくり」とか、「障子のたてあけに、紅梅ませ菊雪の松段々替る大からくり」などの文字からも想像することが出來、之によつて又其處に色々の機巧裝置が用ひられてゐることが知られるのである。

巧なからくり　それにしても『日本武尊吾妻鑑』の終に近き奇怪な光景は果して如何に演出されたであらうか。「腰に帶せる十握の御劍敵に向つて投げ給へば忽ち鞘を拔け出てはためき閃き、驅り廻す影も十握に輝き渡り、十方に飛散つて、燃へ立つ草を薙ぎふせ薙ぎふせ劍の刄風天つ風、吹きしきり吹きもどし、火焔は却つて葉隱れたる敵の上に燃へかかり一騎も逃れぬ焫死に、劍はもとの鞘に收まり之より十握を草薙の御劍と改め」などの光景を大體に演出するには、どうも糸あやつり丈けでは物足らぬやうである。かうした場面は近松の絕筆たる『關八州繫馬』にも隨分澤山あるやうである。其他『佐々木大鑑』の第一段の終の海戰の場にしても、或は『吉野都女楠』の正行等が寡兵をもつて敵一千騎を走らす奇策的防戰の場にしても、色々な機巧裝置を用ひて演出したかと思はれるのである。けれども此處に興味のあることは、徒らに架空的怪奇的興味をねらはないで、演出上當然必要なる場面に巧に機巧仕掛を用ひると、それが不自然でなくて却つて作品に効果を加へることである。例へば『井筒業平河內通』の怨靈振分髮の、「井筒姬逃ぐるに途方がなくなくも、命を繫ぐ藤かづら、松にまとふを力にて、漸く梢に這上れば、何處までもと呼ばはつて、虛空を睨み大地を蹴立て、松の古木に寄るよと見えし二十尋餘りのはなだの帶、頭は忿怒の鬼女となり、角を振立て梢をまとひ、花を吹きまくはやち風、砂を飛ばする土煙、猛火を吹かけ井筒を目がけ、梢迄に追のぼす……」の生駒姬の怨靈が井筒姬を追かける邊りは、糸操りと共に機巧を用ひて、巧に面白く而も自然に演ぜられたことだらうと思ふ。

かうして演出上にまで及んで考へて來ると、全くからくりを應用せずして上演された近松の作品が、何篇を數ふべきであらうか。總作品の三分の一が全くからくりから除外され得るかは疑問ではなからうかと思ふ。それにしても戰爭でも、平凡なる活躍を主とするものには、必ずしも機巧裝置の應用されなかつたことであらうが、宗敎物とか、架空的の物語とか、滑稽味に富んだものなどには、矢張機巧裝置が多く用ひられ、反對にかうした傾向を排して、主として事實に重きをおいた寫實味の豐かな世話物に對しては、殆んど糸操さへも應用されなかつ

たやうである。世話物に於て糸操や多少のからくりの用ひられたかと思ふのは、『さつき歌』のおまんが、松の木に登つて塀を飛越える場と、『卯月の紅葉』のお亀が虫籠窓を外し帯を下げて、之を傳うて下りる場と、『又は氷の朔日』の小かん等が、「着替の帷子引ほどき庇の垂木へ結下げ屋根へ越した」處などであるが、或は此等も、やり方次第では糸操でもやれたかも知れないのである。『二枚繪草紙』の魂との道行場には、からくりよりも糸操の巧な用ひ方が示されてゐる。

自然味表現のからくり　之を要するに第一期の古淨瑠璃時代の近松の作品は、加賀掾とか山本角太夫とか、からくり趣味の好きな太夫の爲に書いたものが多いのであるから、其題材の點からも演出上からも、隨分機巧味に富んだものが多いやうである。蓋し近松の初期の淨瑠璃は、戯曲であり劇であるよりも、音樂本位の語物であつたからには、曲全體の筋を運ぶことに重きをおいて、劇としての演出といふことには殆んど注意が拂はれてをらず、間々時空を超越した表現さへ行はれ、從つてからくり應用といふことが自ら必要でもあつたのである。ところが第二期に入つて、竹本義太夫はからくり趣味よりも自分の咽に對して矜持をもつてゐたが爲に、どちらかといふと機巧味たつぷりな作に對して餘りに興味をもたなかつたやうである。それにも係らず、近松の此期の作品中には、數は少いが可成りに機巧味に富んだものもあるやうである。それは主として佛教趣味とか靈驗の趣などを示さうとするものであつたやうである。やがて第三期に入つて、近松が寫實味の豐富な社會劇たる世話物を書くに至つては、殆んどからくりの應用を避けたのであつたが、尙ほ見物の大衆が機巧味を喜ぶ低級なものであつたので、自ら之に迎合せんとする傾向を全くすつるに至らなかつた折柄、義太夫は竹本座を竹田出雲にゆづり、やがて、彼が死んでしまつた後では、出雲の要望によつて、近松は再び思ひ切つたからくり趣味を、大仕掛に發揮したのであつた。けれども近松の晩年に及んでのからくり趣味の利用といふことは、單にからくりその物の興味を繫ぐといふやうな、からくりの爲のからくりといふことから漸く脱出して、尋常一樣の方法では演出の困難

な場合に成るべく之を應用して、而も出來る丈け「自然味」を出すとか、大仕掛な演出をするといふやうな、どちらかといへば、芝居本位風、人形本位風の傾向に歩みを進めたものの如くである。之を近代的の言葉で云ひ表はすと、科學といふことが、未だ其力を現はさない元祿時代でありながら、近松は出雲等と共に、からくり即ち機械装置を出來る丈け應用して、今日吾々が電氣力だとか、活動寫眞だとか、幻燈だとかいふやうな、科學的の装置を用ひたと同樣の効果を、既に淨瑠璃演出の上に、乃至背景装置の上に示さうとする傾向を示しかけてゐたといつてもよいのである。私はさうした傾向を、最後の項に述べた演出上のからくり應用といふことに確かに見出し得るやうに思ふのである。蓋し近松の晩年に於けるからくり應用による、人形本位風の自然味の勝つた演出を豫想した表現といふことは、時代の狀勢を考へる時に極めて當然の趨勢といはねばならないのである。何となれば、最初近松が淨瑠璃に筆をとり出した時代に於ては、まだ甚だ幼稚であつた歌舞伎も、漸く進歩發達して、盛に自然味なり寫實味なりを取入れた他面に於ては、次第に淨瑠璃の長所を吸收し、寶永以後に至つては遂に近松の淨瑠璃をも歌舞伎に上演する傾向も生じたりして、愈〻歌舞伎との對抗をも豫想しなければならなくなつたのであるから、淨瑠璃の中へも、それ自らの演出の上にも、自然味寫實味を漸く多分に取入れ、而も歌舞伎と人形との差別を明確に認識し、出來る丈け歌舞伎に負けないやうに、人形本位の芝居ともしなければならないことを近松も承知し、出雲等も要求したことだらうからである。かくしてからくり應用も、次第に怪奇趣味の表現から自然味寫實味の表現へと進み、淨瑠璃は漸く歌舞伎に近づくこととなり、歌舞伎が勢力を大きくするにつれて兩者の境界線が薄らいで來たのは自然の勢である。

近松物の人形の數

初期作品の人數　近松が其作中に如何に多數の人物を用ひたであらうか、云ひかへれば、舞臺の上に引出した人形の數はどんなものであつたらうか。中にも主要な首の數はいつもどれ位あつたであらうか、之を知ることは操り芝居の規模を見る上に必要なことである。先づ近松の初期の作品について見ると、今知られてゐる限りで初作といはれる『花山院后諍』では、惡方として用ひられてゐる若女房役の藤壺女御に配するに、十七歳の弘徽殿の女御を以てし、戀人同士の平正度と白糸內侍の外には、花山院も若者役であり、忍びの名人早見七郞も壯者であり、老人と見るべきは安部晴明位である。此外には舞姬千代松、關白賴忠、侍從義懷惟成と早見七郞の弟と正度の後見とを合して、大體主だつた人形は十三人ばかりであるが、あとにも賴光その他で五人や七人は舞臺に顏を出すやうである。

『源氏供養』では、主要な人物は紫式部、淸少納言、式部の夫右衛門佐宣孝の外には、安居院の法師聖覺と、忍び役の小濱新吾友春位のもので、光る君や閻魔王や、式部の相棒だのを合せると十五六人を數へ、その他に演出次第で、若し『源氏物語』中に現はれる有ゆる人物の顏を忠實にかつぎ出すとすると、可成りな大勢の人形を要する筈である。

『瀧口横笛』の人物は武人肌の瀧口時賴及び盛次と、それぞれの戀人横笛と刈藻と、惡方の藏人俊光と靑侍岩村源五の外には、老人として時賴の父親があり、子役としては盛次の子である七歳の龜若丸があり、仲裁人の景

淸と重盛その他で少くも十一人ばかりの人形が舞臺に出て來るのであるが、此外にも所謂雜兵ともいふべきものも多少は必要であらう。

『赤染衛門榮花物語』では、侍從大江匡衡と赤染衛門と、赤染に戀した梅本坊の大信といふ若僧、それの乳母、老人役としては赤染の父兼盛の外に、惡方として鷲尾中將廣武と、その臣小玉の彌忠太が主要な人物で、此外に帝や、道長や、御臺や、彰子姫、赤染の護衛時望などを入れると、十人を超えるのである。

『つれづれ草』の人物は割合に少く、兼好、菅の宮を始め、惡方である若女房役の侍從の局、乳母の裏葉、警固役の淺原爲頼、その弟の法師具覺坊等六人の外は、所謂點景の人物のみである。

『東山殿子日遊』にも餘り多くの人物が顏を出さず、十五歳の八雲の前と、その戀人十八歳の勝元が主なるもので、其他には乳母の小督と、惡方として仁木入道廓了、その子正泰があり、勝元の烏帽子親秀盛も畠山持國も老人であるが、八雲の前の身替となる持國の娘初霜は十五歳、勝元の道連れは小童で、人物は九人計りである。

此等近松初期の作品を見ると、舞臺に出て來る人形の數は少きも五六人を下らず、多きは十四五人から、從者まで交へると、二十人の上に出るものがあるのである。

曾我物の人數　第二期以後に於て此等の人物の數は如何であらうか、私は先づ一種の好奇心を以て、近松初期の作物の一つである『世繼曾我』と同一の材料であり、同一テーマの仇討物である、所謂曾我物十一篇について人物の配合取捨の模樣を見て見ようと思ふ。

『世繼曾我』の主要なる人物は、五郎時致、鬼王、團三郎、少將、虎、五郎の母親、頼朝及び、五郎の姉所謂二宮の姉、十郎の忘れがたみ祐若、曾我の敵五郎丸、新開荒四郎の外、仁田四郎、梶原景季・朝比奈三郎等十四人である。

『義經追善女舞』一名『曾我七いろは』では、比丘尼靜、頼朝、頼家、範頼、梶原景早、工藤祐經、遊女少將

及び後に虎といふ禿竹之丞、神主大藤内、遊女風折、五郎、十郎、遊女屋の長など十三人が主要な人物である。

『百日曾我』では祐經、新田四郎忠常、五郎、十郎、及び少將、虎の外には、賴朝、朝比奈三郎、五郎等の母親、禪師坊、傾城龜菊、新開荒四郎、海野小太郎、辨眞と僞る鬼王の父及び鬼王の妹花野等十五人。

『根元曾我』では祐經、朝比奈、賴朝、畫家萬世、和田義盛、畠山重忠及びその二男小六、玉照姫等十三人の外には、男ぞろへの場や諸大名として、隨分澤山の頭が用ひられてゐるやうである。

『曾我五人兄弟』では十郎、五郎、二宮の姉、京の小次郎、禪師坊の五人の兄妹の外、彼等の母及び五郎の戀人少將、忠臣の鬼王、團三郎兄弟、朝比奈、祐經、畠山及び賴朝の十二人が主なる人形である。

『本領曾我』では十郎五郎はまだ二三歳の子供にて、鬼王が十一歳、團三郎が八歳、朝比奈も十三歳にて、朝比奈の姉、祐經、宗盛、その妾熊野、妹女郎朝顏、畠山重忠、河津祐重、文覺、惡方俣野五郎及びその兄等合せて十五人。

『加増曾我』では朝比奈も祐經の子犬坊丸も若者で、五郎はまだ箱王と呼び、傾城としては熊野、虎、少將が現はれ、二宮の姉、京の小二郎、禪師坊、團三郎、祐經の弟祐兼と、祐經の手下である大藤内等十二人。

『曾我扇八景』でも祐經、朝比奈、賴朝、重忠、十郎、五郎、虎、少將、團三郎及び曾我の母、本田次郎、箱根の別當、賴朝の臣飯原等十四人。

『曾我虎が磨』では、祐經、朝比奈、曾我の母、五郎、鬼王、團三郎、遊女龜菊、虎、少將、二宮の姉の外には、定家卿、五郎丸、和田義盛、新田四郎、梶原源太、畠山保重等十五人が主なもの。

『曾我會稽山』では、稍〻人物の數が增して、祐經の妻阿古屋、義盛の妻巴御前、梶原景高、範賴、祐經、本田親經と妻常夏、御臺所、鬼王、團三郎、朝比奈、二宮太郎、その妻、禪師坊、京の小四郎、虎、少將、仁田四郎、祐經の臣小藤太及び榛谷四郎等十九人を數へることが出來る。

『大磯虎稚物語』は、曾我物としては稍〻傍系に屬するもの丈けに、人物の數も少く、靜、畠山重忠、梶原景季、番場忠太、小柴の郡司夫妻、十郎、本田次郎等七八人の外に雜兵がある。

此等の十一篇の曾我物淨瑠璃を通じて現はれて來る主要なる首は、六十一人の多きに及んでゐるが、二回以上繰返して用ひられてゐるものは、朝比奈の九回、祐經の八回、五郎の八回、十郎の六回、團三郎の七回、鬼王と賴朝の六回、畠山重忠の五回、京の小二郎、禪師坊及び仁田四郎の四回づつの外、梶原景季、新開荒四郞、範賴、神主大藤內、本田次郎等の二回乃至三回で、結局十六人に過ぎないのである。女形の方では虎の八回、少將の七回、曾我の母親の六回、二宮の姉の五回の外は、靜と、傾城の龜菊と、熊野とが二回づつ用ひられてゐるに過ぎず、他は皆一回づつどこかで顏を出してゐる丈けである。して見ると各篇を通じて十二三人乃至十八九人の主要なる頭の外には、何處にでも使用し得る頭で足りたらしく、曾我物十一篇を通じても、主なる男の首が十五六もあり、女形のが六つ七つもあれば後は今日詰人形といはれる雜ものが幾つかあれば事足り、又場合によつては、鬘をかへ衣裳をかへて使用し得る程度のものもあつたらうことを思ふと、實際はもつと少數の頭でも足りたかも知れぬのである。從つて人形遣も亦大凡それ位の數を要し、群衆としては間に合せの人形遣でも充分であつたらうことが推定出來るのである。

二期後の人數　以上は曾我物丈けについての話であるが、その他の近松の第二期後の淨瑠璃においてはどうであつたらうか。

一　『出世景淸』　此作での主要な人物といへば熱田の大宮司、景淸、重忠、本田二郎、阿古屋、兄伊庭十藏、江間小四郎、梶原源太父子、小野姬、賴朝、佐々木四郞の外に、阿古屋の子供の彌石、彌若及び番匠、木工、修理の頭などで、之を合しても十六七人。雜のものとしては、僧、俗の男女、中間若黨、荒法師、軍兵等二十人許りもあればよかるべく、どんなに大仕掛にしても三十人は遣ひこなせなかつたらうと思はれる。

二『浦島年代記』貞享から元祿の半頃までの作品に於ける人形の數はあまり變らないやうであるが、元祿も終に近づいた頃の此の作品はと見ると、その中の主要な人物は、帝、中蒂姫、圓の大臣、葵の臣、諸宗、鶴國、鷲國、諸門、乾平馬、平群隼人、泊瀨王子、綾織姫、浦島及び妻子三人、大草香の臣、鶴國の妻てぐるま、乙姫、龍王、國長、久富等十一二人で、此外に若黨下部大勢、卿相雲客上らう達、仕丁、網子、侍女等が相當多數に必要であるのは、作品の規模が大仕掛であるからには當然のことでなければならぬ。

三『賀古敎信七墓廻』割合に澤山の人物が用ひられてゐさうで却つてさうでないのは此作品である。敎孝夫婦、弟敎信、光明丸、五歳の子供千壽姫、北の方、民部少輔孝房、下僕須磨藏、繼母、弟熊源太、中務秀光、妻卯の花、印南の彌七郎、友風、歌比丘尼、上人、宮城野等子供までを合して十五六人が主なる人物で、此外には遊女屋の亭主とか遊女とか其他熊源太の郎黨などが多少ある丈けである。

四『雪女五枚羽子板』此作品は割合に賑かなものであるが、それほど澤山な人物が出て來るでもない。藤内太郎、二郎、三郎、四郎、一色大炊の介、戀人小田卷、赤沼幸滿、子則久、熊橋犬二郎、斯波義政、足利義敎、細川勝秀、姫玉椿、腰元、二郎の女房小晒、老女、藤冠者氏連、琵琶の君、中川等十八九人の外には、侍女腰元數人、萬歳、郎黨等少くも十數人を數へるのである。

五『用明天皇職人鑑』此作品は竹本座が竹田出雲によつて經營され始めてからの作品である丈けに、小端役の人形所謂詰人形は可成澤山に用ひられて、舞臺が頗る賑かにされてはゐるが、それでも主要なる人物としては、山彦皇子、花人親王、物部大臣、敏達帝、小野土丸、伊駒の宿禰、伊賀留田縫良、玉世姫、檢非違使勝船、百島太夫、諸岩、松浦の庄司、兵藤太、佐用姫、眞野の長者、五位の介の妻、豐國國師、長者の妻、久馬平、厩戸皇子等二十人許りが數へられる。此外には眞野の長者の用人が相當に必要だが、更に鐘曳の人々二千人といふに至つては、驚くに足るもので、十人や二十人は如何に何でも舞臺に引出さないと興味がないかも知れない。

六『碁盤太平記』此作は赤穗義士の仇討を題材とした最初の作である丈けに、非常に澤山の人物が出て來る筈であるが、主要なものがそれほど澤山ないことは注目に價する。卽ち力彌、岡平、由良之介、奥方、老母、藥師寺、師直、僧、畠山左京太夫、備前守等十人許りの外、義士中主なものが五六人出る丈けで、あとはこれぞといつて目立つたものなく、順禮、伊勢御師、高野聖、納經者、三度飛脚、馬方、藥師寺の家の子等が變つてゐるといへばいへる。勿論これ等は詰人形でも間に合つた筈であるが、全體としては主要人物以外に、少くも二三十人は舞臺を賑はしたことだらうと思はれる。

七『國性爺合戰』『碁盤太平記』にしても此作にしても、表現の方法がまづいと、舞臺の上に人形ばかり澤山出さねばならなくなりさうであるが、かうした場合に近松はいつも餘りに多くの人物を要しない側面若しくは裏面を描くことを心掛けてゐるのである。だから此作に於ても主要なる人物は二十人あまりで、吳三桂、柳歌君、華清夫人、貝勒王、帝、李蹈天、栴檀皇女、李海方、剛韃、和藤內三官、鄭芝龍、小睦、その母、安大人、甘輝、錦祥女、老翁二人、太子、右龍虎、左龍虎などがそれである。此外に出るべき人形は最初の花戰に用ひられた女達が二百人ばかりといふが、二十人以下でも足りたであらうし、更に虎狩とか合戰の場合に於ける兵士達少くも十數人は必要であつたであらう。尙序に『國性爺後日合戰』に於ても主要な人物が二十人內外用ひられてゐるやうである。

八『栬狩劍本地』此作もまた相當賑かな作ではあるが、主要な人物は、平惟茂、茨菰次郎、關白教通、橘の諸任、鷹巢帶刀太郎、玉ゆら姬、小枝の局、金剛兵衞、世繼御前、梅の井、帶刀太郎の妻、子房若、久作、女房、蔦虎、楠部平藏、猪股與一、兒玉忠太郎等十七人で、その外には、從者とか中間などが、十人ばかり居る。

九『聖德太子繪傳記』此作は割合に賑かなもので、小野妹子、蘇我馬子、太子、玉鶴、守屋の母、跡見赤檮、守屋、直駒、勝海、膳の靭負、川勝、島主、川勝の妻、廣海、櫻戶御前、調使丸、梵天王、芹摘姬、禪僧等十九

人の外に神主、侍者その他が十餘人を數へられる。

一〇『日本振袖始』 此作も派手なものである丈けに、割に澤山の人物が數へられ、大山祇、鰐香背、美濃國造、天兒屋根命、素盞鳴尊、天稚彦、木花開耶姫、早苗の局、母、ににぎの尊、岩長姫、三熊大人、巨旦將來、妻五百機、蘇民將來、妻賤機、宇賀右、食保の長、足なづち、手なづち、稻田姫等主要人物二十一人の外に、色色の疫病神や、大勢の村人など相當に多數をあげなければならぬ。

一一『關八州繫馬』 此作は近松の絶筆であつて、而も非常に大規模の作である丈けに、使用されてゐる人物も可成りに多數に上り、主要なる人物は近松の作中最も多いものであるやうである。即ち兼家、賴光、公時、綱、爲成、保昌、賴信、賴平、小蝶、賴光の室、詠歌の前、箕田二郎、保輔、齊明、萩の對、良門、鬼同丸、貞光、末武、佐々目小式、大宅の忠正等二十一人の外、更科、杉野、寢覺、岩藤、伊豫の內侍、おしやなの前、木幡、蘭菊などの女の首をあげることも出來るのである。かくの如く曾我物以外の最も賑かな作品十一篇を取つて見ても、矢張主要人物の數は十七八九人から二十二三人位で、曾我物に於ける場合と殆んど差別ないのである。此等の外割合に主要人物の多く數へられ得る『賴朝伊豆日記』『嵯峨天皇甘露雨』『持統天皇歌軍法』『孕常盤』『相模入道千匹犬』『日本武尊吾妻鑑』『井筒業平河內通』などを見ても、矢張二十人前後の人形を擧げ得るに過ぎないのであつて、最も少い場合と雖も十餘人位はあげ得るのである。從つて此等最も多い場合の二十人前後の人形は、それからそれと、鬘を取かへたり衣裳を着せかへたりして流用されてゐたゞらうことを推し得るのである。

世話物の人數 以上は近松の時代物に於ての首の數であるが、更に世話物のそれについて概觀し、尙ほその類型的人物について考へる時に、如何に其人形がそれからそれと流用されたかが分ると同時に、近松が其作品に筆をつけるに方つて、人形の首に引ずられたのではないかと思はれるまでに、類型的人物が作品の上にも多く現はれて來てゐる事が明かになるのである。私は卽ち繁を厭はずして世話物二十四篇を通じて現はれる主要なる首の

數について概觀しようと思ふ。

一　『曾根崎心中』　德兵衞、お初、九平次、久右衞門四人の外には、生玉に於ける九平次の朋輩數人、お初の駕籠屋、お初の朋輩、彼女の主人及び家の者女中など。

二　『薩摩歌』　源五兵衞、三五兵衞、小萬、お萬、お萬の父親、繼母、お蘭、四十平の八人の外には與茂太夫、結納持參の男、鎌髭奴等數人、腰元數人、中間及び手間取、奉公人等各ゝ數人。

三　『心中二枚繪草紙』　市郎右衞門、明石の貞、お島、善次郎、介右衞門、お吉、七兵衞、天滿屋の亭主の八人位が主なるもので、他には講中組中の人々、天滿屋の下女下男など。

四　『卯月の紅葉』　お龜、與兵衞、年季の下女、神子、父親長兵衞、お今、傳三郎、伯母等八人の外には、下女手代など。

五　『堀川波鼓』　お藤、お種、源右衞門、文六、床右衞門、下女りん、彥九郎、妹ゆら、僧など九人の外には、三五平の使、田舍侍、女中、道ゆく人、石賣女、町の人々など。

六　『卯月の潤色』　與兵衞、お龜、長兵衞、下女ふり、伯母、お今、神子、僧など。

七　『心中重井筒』　德兵衞、三十女、治右衞門、宗德、お辰、三太、重井筒の主人、その女房、お房等九人の外、悴の小市郎、その他丁稚數人、駕籠屋、女郎達。

八　『心中萬年草』　法印、久米之介、花の丞、お梅、九兵衞、千右衞門、父與次右衞門、お梅の母、婿作右衞門、久米之介姉等十人の外、小姓、飛脚、納所同宿、若黨等。

九　『丹波與作』　本田彌三左衞門、調姬、重の井、三吉、仲居若菜、小萬、小女郎、小よし、八藏、與作、亭主、庄屋、左内等十三人の外、中間、小者、女中、村人達を合せると、可成り澤山の人物があつて、時代物めいた一面がある爲に、近松の世話物中では、割合人物も頗る多く、賑かな方である。

一〇『淀鯉出世瀧徳』新七、手代總兵衛、新七の女房お半、勝二郎、吾妻、井筒屋の亭主、佐五介、藤五郎、揚屋仁三郎、母妙慶等十人の外、つまとして川ひられた駕籠屋、門番、女中、下男、家の者共、役人等隨分澤山の人物が出る。

一一『五十年忌歌念佛』佐治右衞門、さん、しゆん、勘十郎、淸十郎、源十郎、九左衞門、お夏、代官所の役人等九人の外、下女、百姓見物等。

一二『心中刃は氷の朔日』平兵衞、親方利右衞門、小かん、小かんの叔母、二人の田舍商人、鍛冶屋の女房、娘お妻、和泉屋のお神さが、傳內等九人の外、鍛冶屋の丁稚、女郎達、女郎屋の男共など。

一三『今宮の心中』由兵衞、おきさ、きさの父太郎三郎、二郎兵衞、菱屋主人四郎右衞門、久三郎、澁川卜庵等七人が主で、其他に菱屋の人々數人。

一四『冥途の飛脚』妙閑、八右衞門、甚內、忠兵衞、梅川、越後屋の女主人、忠三郎、孫右衞門、手代伊兵衞、飯炊のおまん等十人の外、村の人大勢、飛脚屋の手代、馬子、番頭など大勢、女郎數人、捕手の役人等。

一五『夕霧阿波鳴渡』夕霧、伊左衞門、喜左衞門、喜左の女房、平岡左近、左近の妻お雪、たけ、梅庵、妙順、扇屋了窓、槌右衞門等十一人の外、扇屋の人々、吉田屋の者共、駕籠舁、及び左近の家の女中達。

一六『長町女腹切』刀屋石見、甚五郎、甚五郎女房、お花、半七、坊主、お花の父九兵衞、太郎左衞門等八人の外、刀屋の丁稚、遊女等。

一七『大經師昔暦』大經師以春、おさん、茂兵衞、助右衞門、おたま、道順、道順の妻、赤松梅龍、東岸和尙、助作等十人の外、萬歳大經師の手代、役人、捕手、見物人等大勢。

一八『生玉心中』おさが、嘉平次、嘉平次の姉、妹おきは、弟幾松、長作、たけ、嘉平次の父五兵衞等八人の外、茶屋の女達、及び家主、町の人々等。

一九　『鑓の權三重帷子』　淺香市之進、笹野權三、おさゐ、さゐの子二人、岩木忠太兵衞、甚平、川側伴之丞、お雪、お雪の乳母、女中、忠太兵衞の女房等十二人の外、船頭、見物人大勢。

二〇　『山崎與次兵衞壽の門松』　吾妻、與次兵衞、お菊、山崎淨閑、梶田次部右衞門、難與平、與平の母、藁屋彦介、吾妻の親方揚右衞門、亭主九郎左等十人ばかりの外には、揚屋の人々、駕籠屋など。

二一　『博多小女郎浪枕』　毛剃九右衞門、小女郎、奧田屋主人四郎左衞門、小町屋惣左衞門、小町屋惣七、座頭、家主嘉右衞門等七人の外に毛剃の同輩四五人、女郎五六人、捕手、駕籠屋、役人等。

二二　『心中天網島』　治兵衞、小春、おさん、孫右衞門、五左衞門、五左の女房、三五郎、太兵衞、河内屋の女房及び亭主、お杉、なまいだ坊主等十一人の外に、女郎、見物人大勢、駕籠屋二人、弥太郎、女中など。

二三　『女殺油地獄』　此作は世話物中最も多數の人物が用ひられてゐるもので、與兵衞、德兵衞、おさわ、おかち、おきち、七左衞門、小菊、森右衞門、皆朱善兵衞、刷毛彌五郎、郎九、綿屋小兵衞、山伏、花やの女將お龜、女郎松風、禿等主要な人物十七人の外に、町内の人々、森右衞門の主人、其他の武士、山上講參りの人々、捕手など隨分澤山の附隨人物が出て來るのである。

二四　『心中宵庚申』　世話物の最後の作である此作には、上の卷が時代物めいたものである丈けに、隨分多くの人物が用ひられ、その中、坂部鄉左衞門、山脇小七、岡軍右衞門、大橋逸平、金田甚藏、大名、小一兵衞、半兵衞などが主なるもので、更に中下卷では、兄太兵衞、お千代、お輕、島田平右衞門、金藏、伊右衞門、伊右衞門の女房、西念坊などの人物が用ひられ、合計主なもの十六名に及び、その他にも多數の武士や、女中手代などが附隨し、世話物中油地獄について多數の首を要するものである。

　以上の如く世話物に於ける主要な人物卽ち首の數は、時代物のそれに比すると一般に甚だ少く、最も多いのでも『油地獄』の十七人、『宵庚申』と『丹波與作』とが十六人と十三人で、之につぐものである。他は皆十人前

後にて、『曾根崎心中』の如きは、僅に主要なるものとして四人を數へ得るに過ぎないのである。これで見ると、世話物の人形の首は、特別なものの外、大抵時代物のそれを流用して足り、他の雜兵や從者等の附隨の首でも、さして苦勞することはなかつた筈である。

世話物の首と類型　殊に世話物に於ける人物を比較して見ると、その多くは類型的であつて、從つて前に用ひられた首が立派に流用されただらうことも知り得るのである。試に世話物に於ける主要なる類型を比較して見ると、先づ人物の中で近松の最も巧に描いてゐるのは老人である。そしてその老人を描くに方つて、近松はまた同樣な行動をさせて、愈〻類型的人物に作りあげてゐる。例へば『冥途の飛脚』の孫右衛門は子可愛さに、それとなく路銀を與へて忠兵衛を逃がしてゐるが、之と全く同樣な人物に描かれてゐるのは『博多小女郎浪枕』の惣左衛門である。彼も亦子可愛さに、國法を破つた惣七に銀財布を與へて落してやつてゐる。『大經師昔暦』の道順も亦娘可愛さに、罪の子おさんを逃亡せしめるに方つて銀を投げ與へてゐる。此等は全くの同類同型である。又『生玉心中』の五兵衛が、一歩金を大盃について嘉平次に與へてゐるのと、『壽の門松』の淨閑が鼠落しを用ひて、與次兵衛に逃亡をすすめてゐるのとは異巧同曲にして、要するに孫右衛門道順の類型であり、舅の德兵衛の爲に、銀を懷にして女郎屋に出かける『曾根崎心中』の久右衛門も、等しく錢三百を懷にして油屋をたづねて、繼子の與兵衛にそれを渡してくれといふ『油地獄』の德兵衛も、亦矢張同樣なお人よしの老人である。其他娘お千代の爲には、自分の病氣位は物とも思はぬ『宵庚申』の平右衛門も、『萬年草』のお梅の父親も、『卯月の紅葉』のお龜の父親も、『さつま歌』のお萬の父親も、『歌念佛』の清十郎の父親も、『今宮の心中』のおきさの父親も、お人よしの子思ひである事に於ては全く同樣であり、何れ孫右衛門道順と同型であると見ても差支へないものである。二十四篇の世話物中、十四篇の老人は、實に全くの同型で、同じ首に多少の修飾を加へて表現することが出來、又大抵さうされただらうことを疑ふことは出來ぬのである。此等の老人とは幾分ちがつてゐるといへばいへ

ないこともないのは、『重帷子』のおさゐの父忠太兵衛と、『丹波與作』の家老彌三左衛門と『阿波鳴渡』の喜左衛門位のものである。此等の首を、上のそれらと強ひて別にせねばならぬこともなからうが、性格から見て、首の餘裕さへあれば、別のものを使つたと見ることも出來ない譯はないのである。けれども性格上から判斷して、御人よし型の老人とは別の首を用ひただらうと思はれるのは、『二枚繪草紙』の繼父介右衛門と、『重井筒』の隱居宗徳と、『又は氷の朔日』の親方利右衛門と、『天網島』のおさんの父親五左衛門と、『長町女腹切』のお花の父親とである。此等の父親は、所謂お人よし型とは聊か異つて、幾分敵役じみた所のある類型である。

女の首の類型 同じ老人型である女の中でも、最もよく性格の描かれてゐるのは、『油地獄』の與兵衛の母お澤である、忠兵衛の父孫右衛門を巧に描いてゐると同樣に、近松は此お澤を女の孫右衛門であるが如くに描いてゐる。近松は男でも女でも、かうした老人を描くことに充分成功してゐるのである。『卯月の紅葉』のお龜の伯母も、『昔暦』のおさんの母親も、『重帷子』のおさゐの母親も、『萬年草』のお梅の母親も、年齡に於て多少の差こそあれ、お澤と同一型の女として描かれ、從つて多少の胡粉などのぬり加減で、同じ首を用ひたであらうと推定し得るのである。また『天網島』のおさんの伯母である義母も、一寸顏を出す丈けの『阿波鳴渡』の伊左衛門の母親も、同じ首で用を足したかも知れぬ。又『長町女腹切』の半七の伯母は、『氷の朔日』の小かんの伯母と同年輩でありさうで、後者よりは一層武士らしい所があるといへばいへるが、小かんの伯母だとて兄弟は武士であることを思ふと、共に同首でやれないことはない。又半七の伯母が甥に向つて意見をする處は、『重井筒』のお房の主人の內儀が、お房に向つて種々な意見をする處と同樣であり、共に同一の首が用ひられただらうことが思はれる。同じ樣に召使のおきさに意見を加へてゐる『今宮の心中』の隱居貞法は、隱居といふから相當の年齡らしく思はれるが、『卯月の紅葉』のお龜の伯母や、『油地獄』のお澤などと同樣な型にはいりさうに思はれる。

また恥を忍んでもその子源之助を愛しようとした『阿波鳴渡』の夕霧と、義理をぐつても吾子の三吉を愛しよ

うとした『丹波與作』の重の井とは、又同型と見られぬこともないが、夕霧は女郎であるから、所謂傾城の首、重の井には別の女房型を用ひたことであらうか。

若い女の首　更にもつと若い女性について見ると、よく傾城型や女房型といふ語が用ひられてゐる。此二つの型では傾城型の方が女房型より、一層若々しく、一層異性を引つけさうな快活さと、美しさと朗かさをもつてゐさうに思はれるが、之に反して女房型の方は、どうしても多少の落つきと、質實さをもつてゐて、大體になまめかしさが少なさうに思はれるのである。いはば此二つの型は所謂娼婦型と母婦型とにあてはまりさうなものである。されば此二つの型は大體に判然としてゐて、傾城には傾城型の首が用ひられ、女房には女房型の首が用ひられたことであらう。勿論それでも性格とか年齢によつて差別があり、場合によつては多少の混用があるとか、首の數の具合によつては、わざわざ混同するやうなことがなかつたとも保證することは出來ない。それに近松以後や今日ほど首の數のなかつただらう元祿時代を、その後の首を以て律することは全然出來ず、又當然性格や年齢や、職業乃至階級の差別をどれほどに見てゐたかも明かにすることが出來ないが、大體から見て、『曾根崎心中』のお初や、『二枚繪草紙』のお島や、『生玉心中』のおさがなどに用ひられた首は、又『女腹切』のお花や、『浪枕』の小女郎や、『油地獄』の小菊や、『氷の朔日』の小かんやにも用ひられ、更に『冥途の飛脚』の梅川にも、『壽の門松』の吾妻にも、『出世瀧德』の吾妻にも、『天網島』の小春にも、或はまた『丹波與作』の小萬にも多少の變化を加へて用ひられはしなかつたかと考へられるのであるが、梅川や小春はともかく傾城の首でいいとしても、兩吾妻の如きは、今少しくそれをふけさしたことであらう。

素より常に同じ首を使ふことを忌み、出來る丈け年齢の差や性格も考へて、財政の許す限り、異つた首を用ひたことであらうから、『さつま歌』のおまんや、『歌念佛』のお夏や、『萬年草』のお梅などには、殊に『卯月の紅葉』のお龜の如きには、もつと若い娘の首を用ひただらうことは充分に考へさせられるのである。けれども

方がよいやうに思ふ。

又女房型に於ても『丹波與作』の重の井や、『重帷子』のおさゐや、『波鼓』のお種の如きは皆武士の妻でもあるから、年齢の差は幾分あるにしても同一の首に修飾を加へても足りたであらうし、又年齢の點では幾分の差があるにしても、『生玉心中』の嘉平次の姉や、『昔暦』のおさんや、『天の網島』のおさんや、『油地獄』のお吉や、『壽の門松』のおきくなどは皆同様な階級や職業の女房であるから、大體同一な女房型卽ちふけおやま型の首によつたであらうし、更に一歩を進めて、重の井と同一の首で用が辨じられたらうと思はれる。

若者と色男の首　又所謂若者型と色男型とについても、私は同様のことを考へさせられるのである。卽ち『曾根崎心中』の德兵衛も『重井筒』の德兵衛も、『又は氷の朔日』の平兵衛も、『今宮の心中』の次郎兵衛も、『生玉心中』の嘉平次も、『二枚繪草紙』の市郎右衛門も、『女腹切』の半七も、更に『昔暦』の茂兵衛も、『冥途の飛脚』の忠兵衛も、『天網島』の治兵衛も、『夕霧』の戀人である伊左衛門さへも、皆少しづつ修飾して同じ首で辨じられたのではなからうかと思ふのである。何れもが弱々しい自惚の強い而も意氣地のないことに於ては、相ゆづらぬ色男であつたゞらうことを思はされるからである。茂兵衛の如きが多少ちがつた所があるとしても、それはおかれた境遇の差からの差別に過ぎず、何れもの色男が、年齢上の多少の差を除いては、大體に似た所が多く、云ひかへれば凡てが類型的の人物として描かれてゐるやうに思はれ、必ずしも、彼等の多少の性格の差を示す爲に、別の首が製作されたゞらうと考へるに及ばぬやうに思はれるのである。或は考へ方によつては、わざわざ首を新しく製作しては、別の人物であるが如く見せることに、却つて努力しはしなかつたかともいへぬこともないが、興行上經濟上、それはなかなか許さぬことであつたらうから、少數の首は兎も角、多數の首は流用で甘んじたことであらうと思ふ。それにしても此等の弱々しい、純然たる色男と、多少の趣を異にしてゐるものは、

『宵庚申』のお千代の如きは、おまんやお龜と同一の首では辨じられなかつたかも知れない。も少し年長の首の

『さつま歌』の源五兵衛や、女にまで姿をかへてゐた三五兵衛や、『丹波與作』の與作や、『重帷子』の笹野權三や、『宵庚申』の半兵衛などである。彼等は所謂好男子であり男盛りの若者である一面に、多少の强い所をもつた、云はば武ばつた點のある人物であるから、事情の許す限りは、出來る丈け色男型とは別の首を用ひたことであらう。けれども已むを得ない場合には、色男型を以て代用したこともあつたかも知れぬ。殊に『浪枕』の惣七や、『波鼓』の源右衛門や、『壽の門松』の與次兵衛、『出世瀧德』の勝次郎の如きに至つては、流用をやつたとすれば、權三型の首を用ふるよりも、却つて色男型の首を用ひた方がうつりがよいとも思はれるのである。

惡人型の首　惡人型の人物の首について見ても、『曾根崎心中』の九平次と、『丹波與作』の八藏と、『歌念佛』の勘十郎と、『昔暦』の助右衛門と、『生玉心中』の長作と、『天網島』の太兵衛と、『壽の門松』の彥助などは、皆同一の首を用ひただらうやうな人物に書き上げられてゐるのである。惡人といつても、極惡殘忍なものではなく、むしろ小惡漢じみた、可愛い所のある、間のぬけた、六でなしに過ぎぬ處が、此等の凡ての性格を通じて見られる處である。これほどに性格の明かでない『二枚繪草紙』の善次郎、『卯月の紅葉』の傳三郎、『波鼓』の床右衛門、『重帷子』の伴之丞、『今宮の心中』の由兵衛、『冥途の飛脚』の八右衛門などから、引いては『萬年草』の作右衛門の如きに至るまで、皆九平次の首で用が足せないことはないやうである。尤も床右衛門や八右衛門の如きは、多少の色男じみた所があつたかも知れない。けれども『女腹切』のお花の繼父の如きは相當の年輩でもあり、『浪枕』の毛剃の如きは、只普通の惡人ではなく、可成りに豪放な性質を有し、年齡の上からも別々の首が用ひられたであらう。又『油地獄』の與兵衛の如きも、決して單なる惡人といふよりも、坊ちやん育ちのだだつ子といふ點もあるから、勿論九平次の首以外の、むしろ色男の首が用ひられたことだらう。

又女の惡型では、『卯月の紅葉』の父の妾お今や、『さつま歌』のおまんの繼母や、『宵庚申』の半兵衛の養母の如き、皆財産を自分の兄弟にゆづりたいとか、嫁いびりをするとかいふやうなことで類型的活躍をなし、同じ

首で足りたやうに思はれるが、半兵衛の母親は一番の年長ではあつたらう。

小僧と女中の首　其他、『重井筒』の丁稚三太だとか、『萬年草』の花の丞とか、『天網島』の三五郎とかいふやうな、阿呆の小僧等には、またそれに應じた同一型の首が用ひられ、或は『冥途の飛脚』や、『生玉心中』や、『波鼓』などの女中にも、『天網島』のお杉にも、『卯月の紅葉』その他『宵庚申』などの女中にも、又『夕霧阿波鳴渡』や『曾根崎心中』や『重帷子』の女中などにも、皆同じ首が用ひられたことであらう。

結論　かういふ風に見て來ると、近松の人物は、その一人一人が皆面々獨自の特性をもつてゐるといふよりも、一般通有性の下に包括することが出來るやうであり、個性に富んでゐるよりも、むしろ概念的であり、類型的である方が多いのである。そしてそれが多くの人物に通じて云へるやうであつて、可笑しい云ひ樣だが、彼の人物描寫の筆致は、人形の首に左右されたのではないかと云はれでもしさうな位である、云ひかへれば、書かれた人物がよく似てゐるから、芝居の表現上に同一の首が用ひられただらうといつていいか、前の人形の首から放散された感じが、近松の頭にしみ込んでゐて、それがその次に書かれた人物の描寫にまで影響して、新しい人物が、前のに似て類型的となつたのではないかと思はれるといつていいか、どつちだか分らぬ位である。何れにしても近松の淨瑠璃の人物、殊に時代物のそれは概念的類型が多く、世話物の人物でも類型が少くなく、稍々特殊な性格をもつてゐるのは、『油地獄』の與兵衛と『丹波與作』の三吉についでは、『浪枕』の毛剃位のものである。

かくして時代物の各篇では、多くの場合に主要なる首として十六七種、世話物では、大抵の場合に主要なる首として七八種があれば、どうにか用が足り、類型に對しては成るべく同一の首を用ひ、事情の許し得る限りで首を新調したりするといふ程度であつたといふのが、近松時代の竹本座に於て、人形の首に對する態度であつたらうと思ふ。して見ると當時竹本座に於ける人形の首の總數は、主要なものが二十餘りの外に、端役用が大凡それと同數もあれば大體足りたものと見て差支へないであらう。

竹本座の人的規模

近松の浄瑠璃に於ける人物の數が別に述べた如くであるとすると、それでは近松時代竹本座に於ける人形遣の數はどれ位であつたらうか、之に對應した太夫の數はどんなものであつたらうか、三味線彈の數はどうであつたらうか、云ひかへれば、人形芝居、竹本座の人的規模といふものはどんな程度であつたらうか。そんなことまでも考へて、作者近松が如何なる用意の下に筆をとつたであらうかも考へて見たいと思ふ。

太夫の數　云ふまでもなく、此等を知るに最も便利な材料は淨瑠璃の臺本である丸本と、番附とである。けれども殘念なことには、近松時代の番附の今日殘存するもの少く、又古い頃の丸本には、作者近松の名さへ屢〻洩れてゐることがあり、竹本義太夫と三味線彈竹澤權右衞門と作者近松との連名が屢〻見られる位で、元祿も終頃になつて、竹本義太夫の外に賴母及び喜內の名を連ね、お山人形の遣ひ手として、辰松八郎兵衞の名が時々之に並べられる位で、その他の人形遣の名は全く之を見ることが出來ないのである。處が寶永初年頃の刊行であるべく認められてゐる竹本筑後掾の段物集『竹本祕傳丸』によると、その中に、義太夫の門弟として、賴母、喜內以下十八人の語り手の名が見られ、更に「芝居を勤め給ふ彈手衆」として、最初から義太夫の糸をつとめてゐた竹澤權右衞門の外に四人の名が擧げられてゐる。之によつて見ると、三味線彈だけは、當時五人あつて、それが皆竹本座に勤めてゐたことは明瞭である。けれども語り手十八人の中大部分は竹本座につとめてゐても、全部が當時竹本座で役を振られて語つてゐたかは聊か疑問があると思ふ。何となれば、若しその全部が芝居につとめてゐ

たとすれば、そこに三味線彈と同樣にことわつてありさうなものだし、一歩をゆづつて、語り手の方は弟子となるのだからそこにことわるまでもないとした處で、それらの悉くが芝居に勤めてゐるとすれば、それは謡曲の地の語り手の如く、同吟でもやつてゐたのかも知れない。何となれば義太夫が歿して後、正徳五年興行の『國性爺合戰』の語り手の役割を見ても、

初段	大序	竹本　頼母
	中	竹本　浪花
	切	竹本文太夫
	貝盡し	竹本　頼母
	ツレ	豐竹萬太夫
二段目	口	竹本　頼母
	切	竹本　浪花
三段目	口	內匠理太夫
	切	竹本政太夫
	道行	竹本文太夫
	ワキ	竹本　浪花
四段目	口	豐竹萬太夫
	九仙山景事	竹本　頼母
	ワキ	內匠理太夫
五段目		竹本政太夫

の如く、初段から五段目まで全曲が十五節に切られ、この各節に太夫の名が配してありながら、その多くは二度三度と繰返して出演するのであつて、結局は頼母、浪花、文太夫、萬太夫、理太夫、政太夫の六人が語つてゐるのである。その後の作である『曾我會稽山』を見ても、結局五人の太夫が分擔し繰返して語り、『双生隅田川』に至つて七人が語り、近松死後享保十一年の『北條時頼記』が六人、享保二十年の『甲賀三郎窟物語』が七人、翌年の『赤松圓心緑陣幕』が六人、寛延元年の『忠臣藏』でさへが太夫七人、寶暦元年の『戀女房染分手綱』が最多くて八人の太夫によつて語られてゐるといふ位である。して見ると、淨瑠璃の短かかつた古い時代に於ては一人二人の太夫が全曲を語つてゐたとしても、後になるにつれて淨瑠璃が長くなるに從つて、幾節にも之を分割して語つたのであるが、その主要なる分擔者の數は五六人乃至七八人位までなるが多く、その他の語り手は或は補助として、萬一の缺員にそなはる程度であつたらう。現在の大阪の文樂座を見ても、津太夫、土佐太夫等の外

に番附に載つてゐる語り手は二十四五人の多きに及んでゐるが、その大部分は皆一段全部を語るといふやうなことはなく、或段の中で所謂かけ合で特殊の人物を語るとか、謠曲の地に於けるが如く同吟の役をやつてゐるのである。だから義太夫當時の門弟十八人の全部が竹本座に出てゐたとすれば、せめて特殊の部分に對して、謠曲の地の語り方にまねて、同吟でもやつたのだらうと思ふ。卽ち作の全曲には澤山な小節があつても、それを凡ての門弟に割り振らないで、五六人乃至七八人程度の語り手で繰返し分擔してゐる處を見ると、所謂末流の語り手は、容易に大役を振られることなく、從つて作者たる近松は、數人の語り手を眼中において筆をとれば事足り、座附の語り手が如何程澤山あつたとしても、それ等にはかまはないで、存外自由な立場にあつて作をすることが出來た筈である。

三味線彈の數　三味線彈は淨瑠璃全曲の作曲者であつて、竹澤權右衛門は最初から義太夫の相手として竹本座に屬し、樣々な曲節を創作したのであるが、彼は何時頃まで其腕を竹本座の爲に揮つたのであらうか。寶永二年の『用明天皇職人鑑』には、彼が出演してゐることが明記されてゐるから、その頃までは尙ほ竹本座の作曲の全責任を背負つてゐたことは分るが、その後の樣子は審にすることが出來ないやうである。けれども『外題年鑑』の記す所によると、正德五年十一月上演の『國性爺合戰』の時には、新進なる鶴澤三二が權右衛門と代り、やがて享保四年十一月には、鶴澤三二が『傾城島原蛙合戰』の作曲をしてゐる事が明かで、その翌年の『國性爺合戰』再度の上演に際しては、三二は友次郎と改名してゐるのである。更にその翌年二月には『津國女夫池』が上演され、竹澤彌七は友次郎と共に三味線を執つて近松の死ぬまで彼の曲に節付をしてゐるのである。そして前に述べたやうに、『祕傳丸』の中に、權右衛門の外に四人の三味線彈があり、それが皆芝居をつとめてゐたと記されてゐる所を見ると、當時五人の三味線彈は、今日の如く太夫につれて代つたり、場合によつては助奏をしたり、節事や道行などの處に於て、時ありては語り手と共に脇とかツレとなつて、かけ合彈をやつて上演を賑はす役にあ

たつたものであらうと思ふ。

人形遣の數　更に人形遣の方面を見ると、竹本義太夫が竹本座創設以來、主として人形を遣ふ役にあたつたものには、立役に吉田三郎兵衛があり、お山人形には辰松八郎兵衛があつて、それが非凡な腕を揮つたことは分つてゐる。その他には『國性爺合戰』の上演に至つて、おやま人形に辰松八郎兵衛、立役人形に津山助十郎、津山金七があつたといふことが、淨瑠璃譜に見られる以外、近松の晩年以前のことは今日殆んど知る事が出來ないのである。ついで二年後の享保二年には吉田文三郎が始めて竹本座に出勤して、『國性爺後日合戰』の上演に錦舎の人形を片手遣ひして好評を博したことがあり、更に享保六年『津國女夫池』の上演には、出遣人形役割として、白菊怨靈吉田文三郎、初雪怨靈住江三左衛門、大淀幽靈桐竹嘉四郎、梅が枝中村彦五郎、義輝公桐竹三右衛門（繪入本）等の名が數へられてゐるのであるから、最も主要なる人形遣として、此等の五人が活躍してゐたことを知ることが出來るのである。その後享保年間に、豐竹座の人形遣として主要なる地位を占めたものとしては、藤井小八郎、藤井小三郎、近本九八郎、中村彦三郎、桐竹三右衛門、中村勘四郎等の名を屢々、番附に見ることは出來るが、竹本座の人形遣としては、吉田文三郎の聲名の外には殆んど繰返された名を見ないのである。けれども試に竹本座に於ける享保二十年上演の『甲賀三郎窟物語』と、翌元文元年上演の『赤松圓心綠陣幕』の番附を見ると、吾々は其處に面白いことを見出し得ると思ふのである。

○甲賀三郎窟物語――竹本座（享保二十年九月十四日上演）

初段　竹本義太夫　人形役割
　　竹本内匠太夫　月輪宰相――松本彌三兵衛
　　竹本喜太夫　甲賀三郎――吉田文三郎
　　　　妻久堅御前――吉田甚三郎
二段　竹本内匠太夫　子太郎丸――桐竹三次郎
　　竹本和泉太夫　甲賀四郎――桐竹助三郎
　　竹本式太夫　傾城荻野――吉田文三郎
　　　　絹笠外記――桐竹勘十郎
三段　竹本喜太夫　絹笠志賀介――竹川七郎次
　　道行竹本和泉太夫　望月國廉――山本小平次
　　ツレ竹本内匠太夫　牛島大之進――四野宮源八
　　竹本七太夫　鶴見帯刀――桐竹助三郎
　　竹本義太夫　槇の戸――三浦新三郎
　　　　百姓後五助――吉田文三郎
四段　竹本和泉太夫　姫小糸――桐竹東三郎
　　竹本常太夫　作太夫――吉田文三郎
　　竹本義太夫　女房おはま――山本伊平次
　　　　小作――土佐市郎兵衛
五段　竹本式太夫　黒塚才藏――桐竹勘十郎
　　竹本七太夫
　　竹本常太夫

○赤松圓心緑陣幕――竹本座（元文元年二月朔日上演）

初段　竹本和泉太夫　人形役割
　　竹本七太夫　大塔宮――吉田甚三郎
　　竹本喜太夫　竹原彈正――山本小平次
二段　竹本式太夫　村上彦四郎――桐竹勘十郎
　　竹本上總少掾　妻櫻井――三浦新三郎
　　竹本喜太夫　赤松圓心――桐竹勘十郎
三段　竹本内匠太夫　圓心妻――吉田文三郎
　　竹本七太夫　赤松範貞――竹川七郎次
　　竹本上總少掾　赤松則祐――吉田文三郎
　　　　陶山二郎――桐竹勘十郎
　　　　本間三郎――桐竹勘十郎
四段　道行竹本和泉太夫　山城入道――吉田文三郎
　　ツレ竹本内匠太夫　日野資朝――吉田彦三郎
　　竹本喜太夫　菊姫――吉田文三郎
　　竹本上總少掾　阿新丸――桐竹門三郎
五段　竹本七太夫
　　竹本式太夫

即ち『甲賀三郎』では五段の全曲が大凡十六節に分たれ、十七人で語れるやうになつてゐるが、實際は七人の太夫が之を分擔し、人形の役割も、主要なる人物が十八人ゐるが、之が結局十三人の人形遣によつて分擔され、吉田文三郎の如きは、甲賀三郎と、傾城荻野と、百姓後五助と作太夫と四役を一人で兼ねてさへゐるのである。『赤松圓心』を見ても同様の趣が見られ、五段十六節が、また十七人にて語られてゐるが、實際は六人の太夫にてそれを分擔し、人形の役割でも、十四人の人物を八人の遣ひ手にて辨じ、吉田文三郎は赤松圓心の妻と、赤松則祐と、山城入道と菊姫の四役を一人で背負つてゐるのである。そしてかくの如く一人で數節を語り、一人にて數役を兼ね遣ふといふ、重複分擔の狀況は、語り手の方でも、人形遣の方でも、此後は一層甚しくなり、それが習慣となつて今日に及んでゐるのである。後代の狀況を以て、舊時の模樣を推測することは場合によつては無理が起らぬとも保し難いが、人形役割の兼務といふことも、語り手に於ける場合と同樣に、事情の許す限り、乃至は役の割振りの都合さへよければ、出來る限り兼役されたことであらうと思ふ。して見ると、前に人形の首の處で述べたやうに、淨瑠璃そのものに必要な主なる首の數よりも、之を遣ふ人形遣の數は、（凡ての人形が皆同じ場面に出るとは限らないものであるから）實際は遙に少くて用が辨じた筈である。否却つて役の兼務といふことによつて、人物經濟を行ふと同時に、役の割振按排を調節し得たことであらうから、これまで唱へられたよりも、一座がかかへてゐた人形遣の數も、語り手の數も、半分乃至は三分一位は少いものであつたらうと私は信ずるのである。けれども之は番附に載るだらうやうな、主要な人形の役割を演ずべき人形遣の數について主として述べた事であつて、此外に、番附に載せられないやうな、主要でない雜兵とか、侍女とか、下人とか、百姓とか、見物とかいふやうな端役にあたるべき、人形遣卽ち「でも遣ひ手」は、場合によつては存外多數を（二三十人を超えたこともあらう）必要としただらうことは、いふまでもないことである。けれども此等の「でも遣ひ手」までも常傭にしてゐただらうかは、多少の疑問がないでもないが、若し常傭にしてゐたものとすると、此等の「でも

遣ひ手一達も、時々は舞臺に出してやるべき必要があり、それが爲に作者は、殊に時代物に於ては、大勢の見物をつかつたり、雜兵を用ひようとして、想を凝らし、工夫を練つたり、種々な餘計な場面さへ加へたりしたものと見るべきである。

それは兎も角、淨瑠璃の主要人物に必要な首の數と、此等の人形を遣ふ人形遣の數とに關する私の推定は、嘗て高野博士が「近松の苦笑」と題して『早稻田文學』に述べられた論文中の「國性爺合戰の遣ひ手が番附面に十四人しか載せてなくても、仕出しまでを加へたら、此倍はをつたとすべきであらう」の語と比較して、頗る興味あるものであらうと思ふ。それは何のことであるかといふと、實際私は、まだ『國性爺合戰』の初演當時の本當の番附を見ないから、此十四人といふ數が、果して番附に載つてゐる人形遣役割の、重複しない遣ひ手の數であるか否かを知らないが、若しそれが正味の人形遣の數であるとすると、私が前に『國性爺合戰』に於ける主要な首の數を凡そ二十と見たのと比較して、此首の數より三分の一を減じたものが人形遣の數になる所に、少からぬ面白味を感ずるといふのである。

結論　序に當時の歌舞伎劇に於ける俳優の數を見ると、非常に淋しい『鳥邊山心中』あたりでさへ、舞臺に出て來る俳優の總數は十八人に及び、中村七三郎の當り狂言である『傾城淺間嶽』などには三十六人の俳優が數へられ、坂田藤十郎の評判をとつた近松の作である『壬生大念佛』の如きになると、實に四十人以上の俳優が活躍してゐたのである。だから此大集團と競爭すべき地位に置かれてゐる操芝居に於て、猶「少くとも三十人は越えてゐた人形の遣ひ手、二十人にも近かるべき語り手」はあつただらうと高野博士は述べてゐられるが、近松の晩年に於ける竹本座に於ては、それはさうであつたらうと肯けるのである。近松の門弟が『祕傳丸』に十八人を數へられてゐるとか、端役の人形を遣ふべき遣ひ手までも眼中に入れる時に、正に之を肯定することが出來、人形遣の總數はむしろ三十人以上を數へただらうとも思はれるのである。けれども、番附面に現はれる位の重立つた

人形遣を主にして考へたり、又全曲を通して上演したら、淨瑠璃中最も多數の人形遣を要するだらうといはれてゐる『假名手本忠臣藏』の初演に於てさへ、二十三の役が十五人の遣ひ手によつて辨ぜられてゐることなどを考へる時に、私は近松時代の竹本座に於ける人形遣の數に對しても、少しく頭をひねらざるを得ないのである。

かくして私は、近松時代に於ける主要なる語り手の數は十人内外で、主要なる遣ひ手の數は十五六人乃至二十人内外に過ぎず、竹田出雲が座本となつて後に、漸くその數を增加した程度であつたらうと見たいのである。此外に所謂三流四流の語り手が少くも數人あり、「でも人形遣」の十人餘位は、いざといふ場合の役に立つべく豫備されてゐたことは疑ふことが出來ないだらう。そして延享三年『菅原傳授手習鑑』の上演の頃になると、「此砌あやつり役者上下五十人餘も一簾にあり、物事自由なる」（淨瑠璃譜）に至つたのであらう。思ふに大體からした主要なる語り手及び遣ひ手に、四五人の三味線彈と舞臺裝置係などが加はつたのが、所謂竹本座の總員であつたのではあるまいか。

試に現在の文樂座の番附に見ると、太夫が二十六人、人形遣が三十三人、三味線彈が六十七人ある。之を見ると、今日の文樂座は數の上からは堂々たるものであるに反して、近松時代の竹本座の人的規模は存外小さいものであつたと見るべきであらう。殊に竹本義太夫が、最初竹本座を起した頃の規模といへば、作品に出て來る人物の數から推しても、義太夫の晩年の半ばにも及ばなかつたものであるかも知れないと思ふ。

成程寶永七寅年正月の『筑後掾教訓書』なるものに、名の載せられてゐる門弟の數は、七十九人の多きに及んでゐる。けれども此中には、地方にゐるらしいものや、捺印してゐないものも隨分多いらしい所を見ても、その大部分は竹本座に於て、操芝居の役割を分擔してゐたものとは思はれない。又享保十六年五月刊行の豐竹若太夫の語物を集めた『豐曲當盤詺』の中にも、彼の門弟の連名を揭げてあるが、其中名取の太夫九十餘人、素人の門弟五十餘人に及んでゐる。就中主なる太夫は和泉太夫、三輪太夫、登代太夫、新太夫、河內太夫だといふことが

『義太夫年表』に述べてある。此等を見ても、一座の太夫は如何にも多いやうに思はれても、矢張門弟の中絶えず芝居をつとめてゐるもの卽ち座附の語り手は可成の少數だつたと見るべきだらう。

第五篇

義太夫節の音樂的構成と其發達

竹本座前と後の語り方　竹本座以前の凡ての淨瑠璃は旣に述べたが如く殆んど物語風の作のみで、文章といへば本當の對話少く、大體が敍述風の文をもつて蔽はれてゐた。處が近松の『出世景淸』に至つて、全體の構造が物語的形式から進んで大に劇的戲曲的形式をそなへ、文章も甚しく對話の部分を加へ、對話が優に敍述の文と對立するに至つた。單に一個の物語として話の筋を敍述し、事件の變化してゆく順序を傳へるに過ぎなかつた古淨瑠璃が、話の筋を傳へるに止まらず、時と場所とを緊縮して、劇的な場面の模樣を眼に見えるやうに描き出す戲曲的構造に進んだのであるとすると、之を語り出す太夫の態度も甚しく變化した筈である。竹本座以前には、淨瑠璃その物が話の變化してゆく筋を間接に敍べた丈けであるから、筋の面白味が第一となり、之を語る節とか太夫の聲の美しさ大きさなどいふこと丈けが問題であつた筈である。つまり歌舞伎の脚本とちがつて、淨瑠璃芝居は、その臺本である淨瑠璃を一字一句文字通りに語るのであるから、竹本座以前の淨瑠璃芝居では、其場面の空氣を出すことは容易でなく、抽象的に淨瑠璃に書かれてゐることを、どうにか髣髴して見せる丈けであつた筈である。ところが戲曲的に場面場面の情況や人物の性格まで詳しく描き出された新淨瑠璃となると、太夫も人形遣も以前のやうに雲をつかんで活躍するのとは様子がちがつて來た筈である。筋を面白く語るのは勿論のこと、描き出された人物の性格に從つて、人形が活躍し易いやうに語り、人形の動作と人形の詞を代辯してゐる太夫の白の云ひまはし抑揚强弱などが、ぴたりと人形と調子を合せて、其處に淨瑠璃に描き出された空氣が醸し出される

やうに、太夫は淨瑠璃を語り生かさねばならぬこととなつたのである。かくして竹本義太夫が『出世景清』といふ、劃期的な戲曲的淨瑠璃を語るに際してとつた態度は、古淨瑠璃を語つた時代のそれとは、非常にちがつたことであらうし、その後は愈〻ちがつて來た事であらうと思ふ。態度がちがつたのみでなく、同じ節でも、其用ひ方や之を用ふる心持などが、これまでとは大に違つて來たであらう。かくて他の語り手が各〻自分の語り方を誇り、互に象牙の塔に閉ぢこもつてゐるに方つて、義太夫は有ゆる語り手の長所を悉く參考するとか、三味線彈とも謀つて、流行歌謠や民謠の面白い曲節なども凡て吸收したりして、此等の曲節の組合せ、按排、變化、その他曲節使用上にも色々の新工夫を凝したことであらうと思ふ。殊にこれまでは淨瑠璃を語るといつても、人物の性格といふものが殆んど描き出されてゐないものを語るのであるから、之を語り出す所の太夫は色々の人物の名が現はれても、之を別々に語り生かすことは容易でなかつた筈である。又語り生かす方法を考へ得なかつた筈である。又考へることも殆んどなかつた筈である。それほど藝術的には彼等太夫の頭がまだ進んでゐなかつた筈である。處が『出世景清』になつて、人物の詞が詞としての價値を發揮し、從つて人物の性格も頗るはつきりと現はれて來た。色々な人物がそれぞれ別々な人間として描き出されて來たので、一人で老幼男女を一々語り分け、語り生かさねばならぬ必要が當然に起つて來た。義太夫は此點に於ては大に苦勞もし、新に工夫もこらし、年齢と地位と階級と性との差別をたどつて、それぞれ別々の性格を描き出さうとつとめ、それには主として人物の詞を語り生かすべく、これまでのやうな吟唱的な語り方に、大に寫實味を加へたのである。そして主要でない部分は他の太夫に語らせたり、或は伴吟者を用ひたりして、新機軸を出すべく努力を怠らなかつたのである。それに歌舞伎に於ては、別々の人間俳優が別々の役を演出するのであるが、淨瑠璃に於ては、一人の太夫が幾人もの役を仕生かして、別々の人形をそれぞれの生きた人間として現はさなければならぬ。此點が歌舞伎と異つた淨瑠璃芝居獨特の長所であるが、義太夫は此淨瑠璃芝居獨特の長所を發揮するに努め、懸命の力を致したのである。

爾來義太夫節の語り方の技巧や曲節や流派の特色などに於ては色々の變遷がつづけられ來つたのであるが、義太夫節そのものの語り方の根本の形式とか表現の形式とかいふ點に至つては、今日まで變化することなく、從つて音樂的構成の要素に於ても、依然として今日も昔と大體に差別はないのである。

四つの要素　元來竹本座以後の近松の淨瑠璃は、文章の立場から見ると、人物の對話若しくは獨白の部分即ち詞と稱する部分と、その他の敍述說明の部分即ち地と稱する部分とから成つてゐるが、語り方即ち音樂的表現の立場から見る時に、此二つが更に二つづつに分れ、結局下の四つに分けることが出來るのである。

對　話 ┌(一)　純粹の詞、即ち曲節なき普通の吾々の對話の如き部分。
　　　 └(二)　地樣の詞、即ち曲節をつけて語る對話獨白等。
地の文 ┌(三)　純粹の地、即ち曲節をつけて語る敍述の部分。
　　　 └(四)　詞樣の地、即ち殆んど曲節なく語る敍述の部分。

尤も此分類は純然たる音樂の立場からしたものでなく、一般人に分り易いやうに、常識的の立場からしたのであるから、歌謠的音樂的意義の勝つてゐた竹本座以前の淨瑠璃に對しては、其儘適用することが多少の無理を感ぜしめられるやうであるが、强ひて此分類を應用せんことも絕對に不可能ではないと思ふ。

一　純粹の詞　これは地の文即ち人物の動作情景を說明する文に對しての語で、普通に人物の對話として單に朗讀される部分である。云ひかへれば淨瑠璃に於て寫實的に表現される人物の話の部分で、從つて節をつけずに語り、三味線も亦伴はないのである。けれども三味線が伴はないからといつて、音聲の表現には抑揚もあるべく、表情味もあるべく、人物の性格を描き出し、又全曲の精神內容を語り出し、情調を作り出す上には、却つて敍述の文よりも効果があり、又一層の工夫を要するのである。尙謠曲にて普通の詞の處では、鼓が入らないことは、義太夫節で、純粹の詞の所に三味線の伴奏が入らないと同樣であるが、淨瑠璃の詞の部分に於ては、平曲の詞及

び謡曲の詞の部分よりも、もつと現實的寫實的な味が語り出されるのである。例へば淨瑠璃の丸本に於て、

詞 これお李殿、人にこそよれ川側作之丞殿の妹御、君傾城を嬲るやうに權三が嘘をつくものか、少しも心變らねども下々の奴等撒からため、地 中間奴等が見つけうかと馬に乘る心もせず、氣が宙を飛ぶやうでこれ此の如く汗かいた、詞 地體乳母お主が不調法、屋敷の人目もあるもの……（鑓の權三重帷子）

地とある部分をのぞいた、詞とある部分が此種に屬するのであつて、頗る寫實的に表現されるのである。

純粹の詞の發達　けれども淨瑠璃の早期に於ては、その文章が戲曲的でなくして全く物語的であつたが爲に、戲曲的な純粹な詞は殆んど之を見ることが出來なかつた。詞があつたとしても、それは只筋を傳へる上の單なる手段に過ぎなかつた。之を吐いてゐる人物の表情も性格も何も示すことを目的としたものではなかつた。從つて、「詞」といふ曲節そのものに、未だ戲曲的の詞としての表現を要求することが無意義であつた。つまり詞が謡曲や狂言等の對話の部分の意義と役目をもつてゐなかつたのであるから、「詞」といふ節章がつけてあつても、只詞らしく發音するといふ位にすぎず、詞の文と地の文との差別が、文章としては多少はあつても、曲節としては、音樂的にはまだ餘りに差別がなかつたのである。試に例を近松の作とされてゐる『花山院后諍』の加賀掾正本にとつて見る。

詞 時に關白出でさせ給ひ、今宵弘徽殿へ紛れ者の入りけるを渡邊の綱が討留めたり、見れば平家の侍早見の七郎といふ者なりと風聞す、それ〳〵詮議せられよとぞ仰せける、正度はつと思はれしが騒がぬ體にて罷り出で、さん候その早見の七郎は某が郎黨にて候が、綱はいづくに候ぞ尋ぬべき仔細ありとあれば、渡邊是に候と御前間近參上す……（第一段）

更に延寶四年の加賀掾の語り物である『源氏供養』に見る。

詞 堂のほとりに輿かきすへ冥官大音聲をあげ如何に聖覺、閻魔王宮よりお召しあるぞ早く來り給へやと、地 云ふより早く輿にのせ雲井遥に……。

かくの如く早期の淨瑠璃は『平家物語』や幸若舞曲の如く、文章としての對話の部分が、まだ甚だ少いのみでなく、詞と記された曲節の部分も亦頗る稀であり、分量も甚だ少かつたのである。そして又詞といふ節章がつけてあつても、實際は純粹の詞でなくて、その中に敍事敍述の地の文が隨分澤山にはいつてをり、時には地の文ばかりでありながら、詞と章付けされてゐることも隨分多かつたのである。此等はむしろ後にいふ詞樣の地に入るべきもので、幸若舞曲の語り方から來たものである。尤も說明敍述の文で、詞といふ曲節の幸若舞曲の語り方は、平曲に於て、素聲(しら)又は白聲といふ曲節の語り方などから影響されたもののやうである。例へば『平家物語』卷九の「義仲最後の事」中、次に引用した一節について、館山甲午氏が、前田流で語つた所を聽くと、

指聲 木曾殿、今井が手を取つて宣(のたま)ひけるは 指聲 義仲六條河原にて、いかにも成べかりしか共、汝が行衞の、覺束なさに多くの敵にヅ後ろを見せて是迄遁れたるは、いかにと、宣へば 口說 今井の四郎申けるは、御諚誠に恭けなふ候、兼平も瀨田にて、討死仕つるべう候らひしか共御行衞の覺束なさに、多くの敵に後を見せて是迄逃參つて候と 下ヶ 申ければヅ 木曾殿、偖は契は未だ朽せざりけり 素聲 義仲が勢、山林に馳せ散つて、此邊にも控へたるらんぞ、汝が旗揚げさせよと宣へば卷いて持たせたる、今井か旗を指し揚げたり、是を見付て、京より落來勢共なく、又瀨田より參る者共なく、程なく三百騎斗ぞ馳集る、木曾殿斜ならずに歡ひ、此勢にては最期の軍一軍なとかせざる可き、あれにしぐろふで見ゆるは誰が手やらん、甲斐の一條の次郎殿の、御手とこそ承まはつて候らへ、勢いか程有るらん、六千餘騎と聞へ候。木曾殿、同じふ死る共、あの大勢の中へかけ入て、好敵に逢てこそ、討死をもせめ迚、先眞先にぞ ハツミ 進玉ふ 口說 木曾殿其日の裝束には赤地の錦の直垂に唐綾威の鎧着て五枚甲の緖をしめ猛(いか)物作の太刀を佩き……

の文中、素聲とある所は、詞の文も、地の文も、一樣に何の曲節もなく、殆んど無表情で、吾々の普通の音聲で、朗讀的に語られたのであつた。そして他の曲節付のある處に見るやうな吟唱的の傾向は、そこに少しも認められず、大體の感じからいふと、幸若舞曲にて曲節付の詞とある處と稍々似た感があつた。古い時代の淨瑠璃に於け

る詞といふ曲節は、恐らく、之と似た調子で語られたのであつたらうと思はれる。

處が時代が進むにつれて純粹の詞の文は次第に發達し、延寶も末になり天和頃になると、純粹の詞も、少く且つ短いながらも、やや眞の詞らしい味をもつて來るのである。

詞やれ團三郎、此上は某鎌倉へ取て返し重宗荒四郎を討べし、御邊は曾我へ參り御形見をも奉り、御老母樣をはごくみ申せといへば團三郎聞もあえず地詞中いや〳〵某は……（天和三年、世繼曾我、第二段）

かういふ風に、純粹の詞に人間味が出て來て、地の文との間に差別が出來て來たが、それでもまだ詞と記された節章付の中に地の部分が含まれてゐるのである。處が貞享三年の『出世景清』となると、ずつと詞が詞の戲曲味をもち情味をもつて來るのである。

詞十藏から〳〵と打笑ひ、やれ名を惜んで得を取らぬは昔風の侍とて當世ははやらぬ古い事其上御邊がおつとよつまよなんどとて、心中立はしけれ共、あの景清はな、大宮司が娘小野の姫に最愛し、御身が事は當座の花後悔する共叶ふまじ、女さかしくて牛うらぬとは御分が事ぞ、諸事は兄にまかせよとて飛んで出れば又引とゞめ 地色いや太宮司の「出世景清」

その以前は歌謠のくづれたやうな風に、只詞らしくすらすらと述べてゐたらう詞も、もうかうなつては、表情を以て、對話的に表現されたたらうことが容易に想像出來るではないか。それでも猶ほ『出世景清』に於ては昔風の地の文が詞の節章の中に含まれ、詞らしく表現されてゐたやうであるが、寫實味が段々取入れられるにつれて、詞の文章は次第に長くなり、寫實的となり、詞の文と地の文とが、分量に於て六分と四分位の割合にまで進み、遂に所謂しやべり場といはれるほどの長い獨白の現出を見るに至つたのであるが、かうなると、義太夫は詞の文の中に、次に云ふ所の地合の曲節を作つて、詞の文の表現上の單調をやぶることにつとめたのである。かくして詞の文が純粹の詞と地樣の詞とに分けられるに至つたのである。

二　地樣の詞　單に文章として見る時は、對話文の部分でありながら、單に對話として寫實的に朗讀されるこ

となく、多少の曲節をつけて吟唱される部分である。大抵長い對話の間にて、處々に指定されてゐるのが此部分で、相當に曲節ある三味線の伴奏も伴ふのである。例へば『冥途の飛脚』の、

詞餘程のたはけを盡せ、其心を知つたる故意見をしても聞くまじと、……之でも八右衛門が屆かぬか、其金高も三百兩手金のあらうやうもなし、地定めて何處ぞの仕切金其金に疵をつけ、八右衛門としたやうに潑水入では濟むまいぞ、但し代りに首やるかのぼりつめる其手間で、屆ける所へ屆けてしまへェ、性根の据らぬ氣違ひ者と、割つゝ碎いつ叱れどもいや〳〵仁義だて措いてくれ、詞此金を餘所のとは……。

に見るやうに、長い對話が續く場合には、その長い對話を對話としてのみ朗讀し續ける代りに、單調を破つて變化をつくり、情趣をそへるが爲に、「定めて」から「措いてくれ」の間を、一種の節をつけて歌のやうに唱へるのである。かくすることによつて、同じ人物の對話の一部が、寫實的朗讀から、ふはふはと歌謠的吟唱にかへられ、心地よい諧調によつて、淨瑠璃獨特の情味が生み出され、人形の舞踊味がそれにつれてくり出されるのである。淨瑠璃の丸本を見ると、人物の詞の文であつて、その肩に「地」と記されてをり、專門家によつて「地合」といはれる部分が之である。

地合の發達　人物の詞に曲節をつけて吟唱することが如何にして進歩し、工夫されて來たかを知ることは困難なことであるが、之を研究して見ることは蓋し頗る興味あることであらう。六四一頁に引いた『平家物語』の一節中にある、二ヶ所の「口說」の曲節にて、前には人物の詞もあり、地の文もある。後のは地の文丈けで詞はないが、共に同樣に、多少の曲節をつけて語られるのである。又明治の末年に死んだ波多野流の平曲家藤村檢校の高弟湯淺半月氏の彈奏をきくと、例の義經弓流しの一節

判官弓の惜しさにも取らばこそ　折聲義經が弓といはゞ二人しても張り、若しくは三人しても張り叔父爲朝なんどが弓の…
…是こそ源氏の大將源九郎義經が弓よなんど嘲弄せられんが口惜しさに命に代へて取たるぞかしと宣へば……（平家）

の如きは、義經の詞だが、可成り節をつけて歌ふ樣に語られるのである。思ふに平曲の素聲の曲節以外の語り方は、詞の文でも地の文でも歌ふ如く語り、淨瑠璃の地合の發達に影響したらしい。謠曲『山姥』の、

ツレ詞「實にや常に承る、西方の淨土は十萬億土とかや、之はまた彌陀來迎の直路なれば、あげろの山とやらんに參り候べし。「とても修業の旅なれば、乘物をば之に留めおき、かちはだしにて參り候べし、道しるべしてたび候へ」

に於て、「とても……」以下謠曲では「詞のサシ」といつて、普通の詞卽ち對話の如く謠はないで、詞でありながら、中途から多少の節をつけて謠ふことになつてゐる。一體で謠のサシの謠ひ方は、凡て「瀧水の流るゝ如く、さらさらと運びて淀みなく扱ひ、……拍子のアシラヒはあれど拍子に合せて謠ふ所にあらず」といはれてゐるが、兎に角一節をつけて謠ふ一章の曲節」であるといふ點から見ると、聊か義太夫節の地合樣に語らるゝ詞の一種と似た所があり、實際にきいてゐても、さう感ぜられる樣な氣がするのである。更に謠曲『小督』の、

トモ詞「仲國御目に懸らざらん程は歸るまじとて、あの柴垣の本に露にしをれて御入り候、「勅諚と申し痛はしさといひ、何とか忍ばせ給ふべき、こなたへや入れ參らせ候はん」ツレ詞 げにわれも左樣には思へども、「あまりの事の心亂れに、身の置き所もしらねども、さらばこなたへと申し候へ」

にても、前半はトモの詞、後半はツレの詞としてあるが、實際謠曲をきいてゐると、前の「勅諚…」から、「候はん」まで、及び、後半の「あまりの事……」から終りまでは、純然たる對話風よりも、むしろ多少の曲節をつけて表現されてゐるやうである。また謠曲『弱法師』の、

シテ詞「あら面白や我盲目とならざりし前は、弱法師が常に見馴れし境界なれば、なに疑も難波江に、江月照し松風吹き、永夜の淸宵何の爲す所ぞや、住吉の松のひまより詠むれば」

の如きは、「詞」とあつても、普通の詞とは異り、鼓さへ伴ひ、「淸宵」のあたりからの演出には、鼓も大小二つ入るやうである。此等は文章から見ても、純粹の詞でなく、如何にも義太夫節の地合の文章らしい趣も大分加は

つてゐるのである。思ふに謡曲の此種の表現の影響も、義太夫節の地様の詞の上に現はれただらうことが否定しがたい様に私には思はれるのである。蓋し早期の浄瑠璃は全く物語であつたから、寫實味をもつた詞の文は殆んどなく、從つて浄瑠璃の大部分は曲節をつけて歌謡的に吟唱され、「詞」の節章をつけた一部分丈けは、それが詞の文であつても敍述的の地の文であつても、之を詞らしく朗讀したに過ぎなかつたのである。先行藝術から取り入れた此習慣が土臺となつて、詞の文がだんだん發達して來ても、その一部を歌謡的に吟唱するといふことは續けられたのであらう。此歌謡的に吟唱された詞の部分が卽ち地様の詞であつて、竹本義太夫は此地様の詞を曲節の一つとして大に發達させたのである。そしてそれによつて、詞の文の中へ、歌謡的の表現を取入れ、變化をつくつて聽衆の倦怠を防ぎ、一方には人形をして舞踊的表現を可能ならしめたのである。此地様の詞の音樂的發達が、近松をして、自由に長白を利用して、思ひの儘に人物の心理狀態を描寫せしめ得たのである。

勿論長い物語りの場は謡曲にも旣に用ひられてをり、例へば謡曲『隅田川』の渡守は、

「さても去年三月十五日、而も今日に相當つて候、人商人の都より、年の程十二三ばかりなる幼き者を買取つて奥へ下り候が、……念佛四五遍となへ遂にこと終つて候なんぼうあはれなる物語にて候ぞ」

と可成に長い間狂言風の獨り語りをしてゐる。此種の狂言風の長物語は『出世景清』の第五段に於て、景清が頼朝の前にての昔語り、

「いで其頃は壽永三年、三月下旬の事なりしに、平家は船源氏は陸、兩陣を海岸に分つて、互に勝負を決せんと欲す……景清三保の谷が、首の骨こそ強けれと、笑ひて左右へのきにける、昔忘れぬ物語恥かしう候」

とか、『千載集』卽ち『薩摩守忠度』の第四段に於て、寂蓮法師の夢の中にて、忠度が語る語り場などに、謡曲其儘の趣が取入れられてゐる。けれども此場合に於てすら、此等の語り場は單なる純粋の詞とのみ表現されないで、矢張時々「地」の曲節がはさまれ、所謂地様の詞が作り出されてゐる。かうした狂言式の獨白は、歌舞伎劇

の女形の詞に利用して和げられ、近松は更に之を利用したものか、其以後の獨白的の長い語り場に於ては、女のしやべり場に用ひて、一層流暢な調子と和か味を加へ、それに幾度も地様の詞の部分を設けてゐるのである。例へば『嫗山姥』の第二段に於ける八重桐の物語、『相模入道千匹犬』の亘理新左衛門の女房鈴鹿のおしやべり、『雪女五枚羽子板』の藤内二郎の妻小晒のしやべる「もんさく系圖」、『傾城反魂香』の上卷に於ける吃の又平の女房のおしやべり、又同曲の遣手お宮の夢幻的な語り場、『栬狩劍本地』の第二段の梅の井のおしやべりなどから、『天鼓』の第三段に於ける吳服の中將の追懐談、『碁盤太平記』の寺岡平右衛門の由良之助に對する懺悔なども可成長いものであり、かうした長物語は世話物にも屢ゝ用ひられ、『曾根崎心中』の天滿屋に於ける德兵衛の叔父の長話、『博多小女郎浪枕』に於ける惣七の身の上話、『薩摩歌』上卷に於ける源五兵衛、小萬、三五兵衛の三巴の物語、『丹波與作』の中卷に於ける與作の近況物語など、皆長い詞の文であるが、義太夫は此が表現に際して度々地様の詞を作り地合を設けて、淨瑠璃獨特の曲節を語り、其表現に立派に成功してゐるのである。

ところが、多少の曲節をつけて吟唱せられる敍述様の對話卽ち地様の詞といふのは、作中の人物の述懷とか、やるせない思ひを述べるといふやうな際には、必ず用ひられるが例であることは、下の例を見ると極めて明瞭である。

詞此金を餘所の金とは此忠兵衛が三百兩もつまいものか 地女郎の前といひ身代を見たてられ、猶返さねば一分立たぬと、包ほどいて十二十三十……(冥途の飛脚)

地情なや忠兵衛さんなぜその様にのぼらんす、そもや廓へ來る人のたとへ持丸長者でも金につまるは フシある習ひ、地此處の恥は恥ならず何をあてに人の金、……あさましい氣にならんした斯うは誰がしたわしがした、皆梅川が故なれば忝いやらいとしいやら、心を推して下さんせと、口說き立て〴〵小判の上にはら〴〵と フシ涙は、井出の山ぶゝきに露置き、添ふる如くなり、……(冥途の飛脚)

詞あんまりぢや治兵衛殿、夫程名殘惜しくば誓紙書かぬがよいわいの、一昨年の十月中の亥の子に炬燵あけた祝儀とて、まあこれ此處で枕並べて此の方、女房の懷には鬼がすむか蛇がすむか、地二年といふもの巣守にしてやうやう母樣叔父樣のお蔭で、睦しい女夫らしい寢物語もせうものと、樂しむ間もなくほんに酷いつれない左程心殘らば泣かしやんせ〱、詞其の涙が蜆川へ流れて小春の汲んで飲みやらうぞ地エヽ曲もない恨めしやと、膝に抱付きフシ身を投げ伏し口說き、立ててぞ歎きける、……（天網島）

尤も今日人形劇としても、また單に素淨瑠璃としても屢〻上演される『天網島』の改作物たる『天網島時雨炬燵』の詞と地のつけ方は、此原作の曲節付とは反對になつてゐるから、勿論それを標準としてはならぬことを附記しておく。

　地合の名によつて知られてゐる地樣の詞が、以上の如く用ひられてゐるといふことは、考へて見ると、見物にはまことに有りがたいことである。詞で語られる部分が、何時となく曲節ある歌曲として面白いリズムで語られてゐるからである。かうして淨瑠璃の一部が歌はれてゐるかと思ふと、何時か對話に變つてゐるのであるから、聽衆は少しも倦怠を感じないで、寫實的な對話や面白い節に陶醉してゐることが出來るのである。だから作者は聽衆の氣持がだれはしないかなどいふことを少しも心配する必要なく、如何に長い對話や獨白でも平氣で用ひて人物の性格や心持を描き出すことが出來るのである。近代劇どもであつたら、二分も三分も長い詞を述べてゐると聽衆は直ぐにだれて來るのである。かうしたことを考へる時に、地樣の曲節を時々人物の長い白の中にはさんでゆくといふことは、操淨瑠璃の極めて巧妙な表現法であり、それが義太夫節をしてあれほど發達させるに有力な原動力の一つとなつたと信ずるのである。尤も淨瑠璃を書くに方つて、最初から地樣の詞として作曲者が指定し易いやうに注意して、近松が筆を執つてゐるやうに思はれる處は甚だ屢〻あるのである。此意味からいふと、近松は淨瑠璃を書くに方つて、書出しの最初から一種のシンフォニーでも作曲するやうな態度でかかつてゐたら

しいことを屢〻思はしめられるのである。

三　純粹の地　對話獨白を含まない敍事敍述說明の文から成る多くの部分で、つまり詞に對する地の文である。丸本中、主として人物の詞以外の「地」と記された部分で、其他の節付のあるものでも之に屬することがあり、大抵多少の曲節をつけて吟唱されるのである。人物の詞とちがつて、表情よりも主として曲節に重きをおいた部分であるが、或は單に拍子から生み出されるリズミカルな味に重きをおいた部分もある。殊に道行のやうな主觀的抒情味の勝つた地の文に於ては、曲節が非常に重んぜられ、それにつれて舞踊味も亦甚だ豐かである。

試に近松の淨瑠璃中にて、此種の地の文の例を見る。

地色親の家さへ女氣の、敷居も高く越え兼ねてたゝずむ有樣姉は見付詞ヤアお千代ぢやないか……（宵庚申）

フシ草刈笛の、地中空音には、呼ばねど鹿の落來るに、ゥちきりし人はゥ我こゝにありと知らずやゥ思はずや……（用明天皇職人鑑道行）

前の例に見ても明かなるが如く、前半の地の文は敍述說明を主としたもので、普通の戲曲には見られないものである。歌舞伎脚本や近代戲曲に於て之に似たものとしてト書といふものがあるが、それは演出上の指圖として便利なるものではあるが、決して全曲表現の價値には無關係なものである。ところが近松の淨瑠璃に於ては、此敍述文が可成重要な役目をなし、只事件を說明する以上に、情味を生み出す事に役立つことが屢〻あり、從つて、この例に於けるが如く、音樂的にも大切な効果をあげ得る場合も少くないのである。道行の文のやうなものは殊にさうで、大部分地の文から成つてゐながら、豐富な曲節と、之に伴ふ舞踊美の多くが期待されるのである。此種の文の音樂的先例は、平曲の語り方にて、六四一頁にあげた例中、殊に後の口說の曲節の如く、曲節をつけて語る所の引句と稱せらるる部分に、既に其萠芽が認められるが、謠曲に於ては一層其姿を明かに見ることが出來るのである。

シテ賤が家居の假なれど 地もしやと思ひこゝかしこに、駒をかけよせ〳〵て、ひかへ〳〵聞けども、琴彈く人はなかりけり、月にやあくがれ出で給ふと、法輪に參れば、琴こそ聞え來にけれ、峯の嵐か松風か、それかあらぬか、尋ぬる人の琴の音か、樂は何ぞと聞きたれば、夫を想ひて戀ふる名の、想夫戀なるぞうれしき——（謠曲、小督）

シテ……大床さして見渡せば、地今度の早打に、上りあつまる兵、きら星の如く並み居たり、さて御前には諸侍、其外數人並み居つゝ、目をひき指をさし、笑ひあへる其中に、シテ横縫のちぎれたる 地ふる腹卷に錆長刀、やう〳〵に横たへ、わるびれたる氣色もなく、參りて御前にかしこまる。——（謠曲、鉢の木）

これ等の謠曲の詞章の中にて、「地」と記された部分は、文章としても人物の動作や情景の敍述說明であるのみでなく、表現の結果からいふと、義太夫節の純粹の地の表現と、趣も感じも甚だ似てゐるのである。元來謠曲に於ては、シテ・ワキなどの詞は、之に扮する人物が自分で謠ふことが出來、從つて地謠と稱する補助歌手が合吟する部分から差別することが出來るのである。けれども淨瑠璃に於てはシテ・ワキ等に扮するものは人形であるから、順序からいふと人形遣が其代辯をすべきであるが、それも容易でないといふので、最初は太夫一人がシテもワキも兼ねた上に、謠曲で補助歌手の受持つ部分に似た「地」の部分も一緒に引受けたのであらう。そして後には、シテとワキとは別々の太夫が語ることがあつても、「地」の部分は別人が受持たないで共儘語られたものであらう。そして此詞と地との語り手が別にならないで、一人の太夫が語るといふことも原因になつて、詞と地との語り方の間に差別をつける必要が起り、詞はいよいよ寫實的に戲曲的に發達し、地は反對に曲節の方面に發達したものであらう。それから更に詞の文にも曲節をつけて語る部分が發達したのであらう。

現に角近松は、純粹敍述の文である地の文に對して、對話文に對すると同樣に、表現上非常に苦心をしたのであつて、共名文の多いことと、屢〻長い地の文を用ひた點が、近松の淨瑠璃が後代の淨瑠璃と比べて、一見非常に異つてゐる點でもあるのである。近松は此地の文によつて、語り手をして內容表現に工夫を凝らさしめ、殊に

道行の文に於ては、語り手をして一層苦心せしむると同時に、人形遣をしても操浄瑠璃の味を發揮せしむるに、少からず骨を折らしめたのである。

四　詞様の地　これは地の文即ち説明叙述の文でありながら、對話と變らず曲節なく朗讀される部分で、地合から純對話にうつる場合に屢々現はれる。又純然たる敍事の場合や、序詞とか地詞と節付されてゐる時に見られるのである。例へば、

地何ぼ浪人でも際の日の寶まんが直ろと差出せば 詞與兵衛ちつとも驚かずこれが親達の合力か……（女殺油地獄）

案内するは出入の屋敷の 色侍 詞手代共慇懃に、やあこれは甚内様……（冥途の飛脚）

詞入道嘲笑ひ、又辯の生悟りその心より煩はるゝ……（孕常盤）

前の例では「與兵衛ちつとも驚かず」中の例では「手代共慇懃に」の如き、更に終の例では「入道嘲笑ひ」の如き句をいふのである。試に此に似た表現を先行藝術に求めると、謡曲『高砂』の、

ワキ詞里人をあひ待つ處に老人夫婦來れり、如何に是なる老人に尋ぬべき事の候ふ。

の中、「里人をあひ待つ處に老人夫婦來れり」の句の如きと非常によく似たものである。同じく詞と指定されてゐる範圍の中にあつて、實際詞即ち對話と殆んど變らぬ朗讀をすることは、謡曲も義太夫節も殆んど同樣であるのである。此處にも謡曲と義太夫節の關係が見出されるやうに考へられるのであるが、此曲節は幸若舞曲に於て一層明白に見出されるやうである。例へば舞曲の、

コトハ時剋も遷さす戸樫が若黨百人許り眞黑に甲ひ、武蔵を眞中に取込むる、武蔵、逸雄（はやりを）の若者どもに猝と討とめられては、惡しかりなんと思ひ、……（安宅）

の如きがその例で、斯うした例は幸若舞曲には無限に見らるるのであつて、「コトバ」とありながら、つまり純然たる地の文を、詞の如く無表情に棒讀みにする意である。六四一頁に引いた平曲の文にて、前の口説の曲節の

中に時々見られる地の文などは、全く之と同様のものにて、詞の文の處と別に差別なく語られるのである。義太夫節に於ても「序詞」といふのは、淨瑠璃の序に於ける地の文を詞風に語る意であらう。例へば、

序詞通ひ車は小町が仇の情に乘せられ、閨の扇は班女が親骨にせかれ片見の烏帽子は行平の云ひかぶり（五十年忌歌念佛）

の如き用法が折々冒頭に見出されるのである。

此外に下の例に見るが如く地詞の曲節付のあるものが稀に丸木に見られることがある。

地羽根はとうにつきしまひ是はまた女どもが、名代の……數取りばかりで仕舞ひましよ、地詞十二十三十四十五十六十七十八十、五六七八なう フシ草臥やと云ひければ……（雪女五枚羽子板、中の卷）

スヱテ涙を流して賴みける、地詞太郎聲を荒らげ情知らぬに似たれども、大事の攻口小事に拘る暇なし、軍初の味方に對し涙の體は不吉なり、地餘人を賴まば賴まれよ……（雪女、下の卷）

地立たんとすれば待て〳〵 地詞母は昔人道だてばかりに身の欲知らず、談合のならぬ氣質 地そのとぼけ食はぬ〳〵と引むる……（井筒業平河内通、第二段）

此等の「地詞」といふのは、詞を無表情で語つたものであらうし、したがつて之を地様の詞と見るべきだらう。更に、

詞色いや中此先には、勝舟がさゝへ候へば敵の寄ること叶ひ難しと 地おどせば……（用明天皇職人鑑、第四段山路道行）

の「詞色」といふのは、詞に「色」といふ一種の節をつけたものであらうし、又幸若舞曲の曲節から取入れたと思はれる「色詞」といふのも、近松のあまり遲くない頃の曲には折々見られる。

色詞世間に惡い取沙汰ある、初様内へ入らんせと 地聲々に呼入るゝ…（曾根崎心中）

色詞ハヽアおさへておさへて思ふ敵を取つて押へて、源氏の御代より外へはやらじとぞ、地思ふと若者を祝ひまゐらせ……（源氏烏帽子折）

此色詞といふのは、無表情に棒讀みにすべき詞に色をつけて、幾分派手な語り方をしたものであらうが、此等の色詞とか詞色とかいふ部分は、其文章が詞であつたら、地様の詞として分類してもよからう。

要するに近松の早期の淨瑠璃も、純粹の詞は甚だ少く、地の文に詞の節付のついた文さへ、その分量は存外少かつたのであるが、それが時代につれて次第に變化し、寫實主義の勢力が加はるにつれて、詞の文章も増加し、詞の曲節も殖え、反對に詞様の地の部分が減じ、遂に詞と地との部分が相半ばするに至つたのである。そして兩兩相半するに至ると、詞の文はもう大體に純粹の詞のみとなり、今度は反對に次第にその詞の部分が増加して、近松の後期には、詞と地との分量の割合が六と四位ゐになり、更に近松の時代を通り過ぎると、詞の文も純粹の詞も段々に増加して行き、地の文は益々減じ、詞の文の中の地合も甚だ少くなつたのである。

專門家の見た要素　以上は近松の淨瑠璃乃至近松以後の義太夫節を構成する音樂的要素を理論的に見てのことであるが、更に專門家卽ち音樂家たる太夫や三味線彈等によつて、從來行はれ來つた分け方によると、淨瑠璃の音樂的要素は詞と地と節と色との四つにされてゐる。此分け方は既に竹本義太夫によつても、淨瑠璃の說明に用ひられてをり、曲節中心の分け方であるから、正本に對しては、却つて便利であることもあるのである。

一　詞　前に理論的區分に際して述べた純粹の詞と同一のもので、人物が其思想や感情を表白する言語の中、太夫が節をつけて語つたり、拍子に重きを置いて表現したりしない部分である。卽ち大體普通に話すがごとく、寫實的に對話として表白される部分である。けれども早期の淨瑠璃に於ては、純粹の詞でなくとも、詞風に無曲節で朗讀される所には、此節章が用ひられたのである。昔から伴奏が伴はず、又今日でも詞の朗讀される場合には、三味線は伴奏されないが、只折々氣分を合せるとか幾分の刺戟を、語り手に與へるとかする爲には、飛々に輕く三味線を加へることは、今日行はれてゐるやうである。

二　節　これは淨瑠璃の中で最も曲節の多い部分で、歌謠的に唱吟され、聞いて最も快感が感ぜられ、之に伴

ふ三味線丈けでも快い諧調を味はされる部分である。けれども、實際に於て、專門家の所謂節といふ語は極めて融通性に富み、其數も甚だ多く頗る漠然たるものであるのである。

元來淨瑠璃の各派はそれぞれ特有な節をもつてゐて、それによつて人氣を引かうとつとめたのであつたが、竹本義太夫は巧に各流派の曲節の長所や面白い部分を取入れて按排し、之に有ゆる流行歌謠の面白い曲節をも取入れ、義太夫節の曲節を非常に複雜にして、變化もあり又豐富なものとしたのであつた。從つて此節といふ部分は、本來は對話の文章から成つてゐようが、敍述的の地の文から成つてゐようが、それには差別なく、只色々な節が豐富につけられてゐる色々な部分をさすのである。

三 地 これは卽ち專門家によつて所謂地合と稱せられてゐる部分で、地の文卽ち人物の詞でない敍述的說明的の文であると、詞の文卽ち對話の文であるとに論なく、太夫によつて朗吟上最も厄介視されてゐる部分で、淨瑠璃が之によつて生きるか殺されるかするといふ重要なる語り場とされてゐる。勿論同じ地といつても專門家には地色、地ウ、地中、地ハルの四種に分たれ、如何にもその差別が勿體らしく云はれてゐるが、これは要するに技巧の點に關した分類で、就中地色が最も曲節に富んだ部分とされてゐる。此地色といふのも、詞の文にもあれば地の文にもあることは前に述べた如くである。

四 色 これは地から詞に移る部分の、短い句に現はれたり、その他地合の中にでも到る處に屢々用ひられたりするのである。此「色」の部分は常に必ずしも敍事の文から成つてゐると限らず、詞の中に設けられた地合の場合には、人物の詞の一部分が色とされてゐることがある。これが其始め如何に語られたかは明かではないが、今日の義太夫節の語り方から押して見ると、人物の詞と同じやうに、節をつけるでもなく拍子にも重きを置くでもなく、只あつさりと割合に早いテンポで詞のやうに片づけられるのである。從つて三味線の上にも目立つたリズムは見られないのである。けれども元來その局部局部に色合をつける意味の譜であつたらうと思ふ。試に色々

の場合に於ける此が例をとつて見る。先づ色が敍事の句から成つてゐる例、——

地色ウおでんをろくに寢させて、かゝ樣もちやつとおやすみと色云ひければ詞おおでかしやつたとゝ樣もまだおそかろ……

（女殺油地獄）

又色が人物の詞から成つてゐる例、——

地色ウさい布の錢もとだなへ入て錠おろしや、やがて歸ると立出る色申々、詞そんなら酒一つ姉、それかんして進じやと、

地ハル立つて戸棚へとつくりからちろりへうつせば色アこりや〳〵詞かんせいでも大事ない……（油地獄）

……今を限りの重盛公、おきなをつて色しばらく〳〵、詞其唐の醫師が不老不死の藥を、父禪門はゝや聞召れ候か、……

（孕常盤）

其他此「色」といふ曲節は、下の如く色々な場合に用ひられてゐる。

地色ウ母樣に渡されしがまだハル御覽色なされぬか、ウオ、誓詞とは此事か……（天網島、中の卷）

地ハルことはりましたと入る處を色引とめて、ウこりや聞へぬウ日頃のおれじやしハルらぬかい、五百目や一貫目今でもやるは色合點なれど詞親父が手前……（心中二枚繪草紙、中の卷）

處でここに參考にしたいことは、謠曲の中に、甚だ之と似た語り方のあることである。例へば謠曲『正尊』の、

ワキ詞其時辨慶表に進み、如何に土佐坊たしかに聞け、扨も書きつる虛起請（そら）の罰を忽ち與ふべし、いざ一太刀と呼ばはれば、

光景詞大將討たせて叶はじと、……

の中の「其時辨慶表に進み」が詞樣の地であることは文章の上と曲節付から見られるが、更に「呼ばはれば」の一句は實際に於て全く詞と同樣に云ふのである。前の詞の影響を受けたと見るか、後の詞に同化されたと見るか、何れにしても、淨瑠璃の「色」の一種と似てゐるといへばいへる。又それと似て非なるは、同じ『正尊』の、

ワキ詞實にゆゝしくも名乘るものかな、扨は汝は土佐が郎等、我には不足の者なれども、志を報ぜんと、地長刀やがて取直

し……。

シテ其事は如何御座候やらん、身に於ては全く緩怠あらざる趣き、起請文に書きあらはし、唯今御目に懸くべしと、地當座の席を遁れんと……。

の中「志を報ぜんと」及び「唯今御目に懸くべし」との句は、各〻前の詞と異つて、後の地の如く謠はれるのである。謠曲で詞から地にうつる時の短い句は、その後謠ひ方に同化してゐるのを見ると、反對の、地から詞にうつる時の色の一句の語り方は、謠を經て若しくは幸若などの影響を受けて、淨瑠璃に入つたものであるかも知れない。

これは「色」が如何なる場所に現はれるかについて見たのであるが、「色」といふ曲節共者は、本來色合をつける意から出たものであるにしても、技巧に現はれた所では今日その識別は頗る困難である。

義太夫節の音樂的價値

竹本義太夫が近松の淨瑠璃を實際如何なる節廻しと高さで語つたかは分らないにしても、今日の義太夫節を土臺として類推して、元來義太夫節なるものは、如何なる音樂形式を採つて淨瑠璃を語つたのであるか、音樂の形式要素をなす和聲と、拍子と、旋律とから見て、義太夫節は如何なる價値をもつてゐるものであらうか。

一　和聲　成るほど淨瑠璃の丸本を見ても、太夫とワキとツレまで用ひられて、二人で語つたり、三人で語つたり、時には二人の合吟までですることは、隨分早くから行はれ、天和三年作の『世繼曾我』でも、太夫とツレとの懸合も合吟も行はれてゐるのである。今日に於ては更に多數の太夫が、聯吟をやることもあるのであるが、此合吟とか同音聯吟といふことは、甲の太夫と乙の太夫との間に、音聲の協和とか不協和などを假りにも考へての上で行ふのではなく、只同じテンポォと、似たやうな節廻しで、二つの音聲を併行させてゐるに過ぎないのである。一方が高い音でやり、一方が低い音でやるといふやうなことも考へられず、從つて所謂合唱が行はれてゐるのでなくて、單に齊唱が行はれてゐる丈けである。舞臺構造から見ると、場合によつては、二人三人の太夫が左右の簾の中にかくれて、齊唱をしたり又は懸け合で交互に語つたりすることは、早く竹本座の以前から既に行はれたもののやうであるが、此等の目的は語り方の上に勢をつけるとか、演出を賑かにするとかにあり、かくして別々の人物の詞を、別々の太夫が語ることによつて、寫實味を見せ、變化を作り出し、聽衆の興味をそそるなどいふことの目的は達せられたかも知れないのである。けれども近代西洋音樂に見るやうに、高低の聲と聲との間

の調和とか和聲といふやうなことは、少しも考へられてはゐなかつたのであり、今日でも考へられてはゐないのである。それは必ずしも義太夫節のみに於けることでなく、凡ての近代日本音樂に於て同樣なことではある。實際近代の純日本音樂、殊に德川時代から明治時代までの純日本音樂では、和聲といふことは少しも顧みられなかつたのである。それは二つ以上同時に用ひられた三味線の間に於ても同樣であつて、一方が所謂上調子として一オクターヴばかり高くされることはあつても、その二つ以上の三味線相互の間には、和聲といふことは少しも顧られてゐないのである。多くの場合只同樣の音響が徒に併行する丈けである。結果は音響が幾分大きくなつて、やや手がこんで幾分複雜な面白味が出て來るといふ丈けである。これは又語り手の音聲と三味線との間に於ても大體同樣である。ぼんやりと演奏を聽いてゐると、兩者の間に和聲的關係が存在するが如き感があるのであるが、その實は少しもさうした關係は存在しもせず考へられてもゐないで、只存在するが如く思はれる丈けである。かうして學問的に和聲を取入れることの出來なかつた此時代の三味線と聲樂との間には、和聲らしく思はれるものを創り出す常識的の便法を案出したのである。それが卽ち不離不卽の方法である。例へば三味線と歌とを稽古すると、どうしても同時に進みたがるが通例である。卽ち聲は三味線に卽くことになりがちである。和聲のない聲が三味線については、兩者が調和しないで不快な結果を生ずる。卽ちそれがいやさに三味線と聲とは常に少しく食ひちがふやうに發せられるのである。つまり拍子が合つてゐなくても、合つてゐるが如くにわざわざされるのである。さうすると、三味線と聲とは卽いてゐないけれども、離れてはゐないことになり、兩者の音が引續いて聞え、一方の音が耳の中で消えない中に他の音がはいつて來るが爲に、如何にも和聲があるが如くに感ぜられるのである。三味線の音階を充分考へてゐなくても考へて聲を出したが如く、和聲音を發したが如く感ぜられるのである。拍子を合せてゐなくても、拍子を合せた如く感ぜられると同樣に、和聲がないにも係らず、和聲があるが如き感を起させられるのである。考へて見ると、此點はまことにずるい、うまいことを考へたもので、またそ

こに三味線音樂の特長があるといへばいへるのである。よく三味線を始めて學ぶ人や、西洋音樂を心得た人が、始めて三味線を手にすると、聲を三味線に卽いて出したり、又卽いて出さないではやれないやうに感ずるのが常であるが、それを側から聞いてゐると甚だ面白くない感じがするのである。之に反して三味線の達人が彈き語りをしてゐるのを聞くと、聲と糸とが卽かず離れずに進んでゐて、賑かにもきこえるし、頗る複雜な音の進みと美しい調和があるが如く感ぜられるのである。既に竹本義太夫は淨瑠璃の語り方に於ても、三味線の伴奏との間に於ても、語り方の態度の所に說くが如く、此不卽不離といふことをうまくやるやうに特に誡めたのである。成るほど淨瑠璃の語り出しに於て、太夫が聲調べをしてる中に、三味線の音に引ずられて行くことはあつても、或は聲も內容も高調した際に於て、三味線がそれに合せてゐることはあつても、それは大體の音調が自らさうなつて行く丈けである。意識的の和聲などいふことは、語り手も彈き手も考へてゐるのでもなく練習してゐるでもないといつて差支へないと思ふ。これは今日の三味線音樂を通じての事でもあつて、近松時代の義太夫節に於ても勿論さうであつたことは疑ひないのである。感情生活の異常に展開され、而も理性的發展の不充分であつた元祿時代に於て、また三味線音樂の漸く發達し出した此時代に於て、それは自ら當然のことでもあつたのである。

二　拍子　和聲が理性に基礎をおいてゐるに反して、拍子は專ら感情を本位としたものである。從つて感情の表現に重きをおく義太夫節と拍子との間には、理論的に密接な關係がありさうな筈である。それに義太夫節は、拍子に最も重きをおいた謠曲、日本特有の一藝術として生み出された謠曲から、多量の影響を受けてゐるからには、當然の歸結としても、義太夫節は非常に拍子を重んじさうなものであつた。けれども事實は反對である。和聲が無視された程ではないが、矢張拍子にも餘りに重きを置かなかつたのである。成程特に謠曲の曲節を取入れた詞章とか、地合の或部分などには、拍子の生み出す一種の味、つまりリズミカルな面白味といつたやうなものも時々感ぜられないこともないが、謠曲に見るやうな洗煉されたリズムの面白味などは、常には感ぜられないの

である。さうした謠曲的形式的の面白味は、義太夫節に於てはすつかり和げられたといふよりも、むしろ全く破壞されてしまつてゐるのである。竹本義太夫は一播磨太夫は淨瑠璃の中へ謠を入るるさへまんざらの謠にきこゆるは惡ししと申されし、……僕（やつがれ）が門弟には淨瑠璃の文句の中ならば謠も歌もうたふとは思ふべからず、語るといふべしとこそ敎へはべれ……」といつてゐるのである。思ふに形式的生活に最も重きをおいた武士の間には、音樂的形式、殊に拍子に重きをおいた謠曲が愛好されたに反して、むしろ自由奔放な情感生活に沒頭せんとした平民は、形式的音樂を遠ざかつて、別に寫實に重きをおいた、自由な、常識本位の便宜主義の音樂を發達せしめたといふことは、頗る興味あることである。蓋し德川時代は形式的には極めて嚴然と整頓した時代であるが、それは主として武士階級以上に於てのことであつた。貞享元祿の頃となつては此形式は旣に爛熟して漸く崩潰し始めてゐたのである。そしてその先鋒となつたのはいふまでもなく情感的に勃興して來た平民大衆であつた。平民の取入れた音樂は自ら音樂形式に囚はれない情感中心の常識的のものであつた。一般大衆の興味の中心であつた義太夫節は卽ちそれであつたのである。彼等は義太夫節の中へ謠曲を取入れても、謠曲らしからぬ樣に語らんとする形式破壞の精神に則り、古典的な謠曲平曲からぬけ出た淨瑠璃を、ロマンチツクな精神でこなさうとしたのである。形式尊重の精神を脫出して、ロマンチツクな寫實により、奔放自由な空氣を音樂的に取入れようとしたのである。これが實に義太夫節が拍子を重じない所以でもあり、精神でもあつたのである。そこに義太夫節の生命があるのであつて、其曲節が長命であつた原因も亦其處にあるのである。

大體からいふと、義太夫節の拍子は二拍子であるが、それは義太夫節に限つたものではなく、他の日本音樂を通じて同樣である。そして淨瑠璃と三味線との拍子の關係も、『近松研究』に於て、東儀鐵笛氏が、西洋樂譜によつて示した『國性爺』の樓門の場の如く、あれほど聲樂と器樂との拍子が嚴密にうまく一致はしないやうである。むしろ兩者が卽かず離れざる風に、如何にもうまく一致調和してゐるが如く見えるのである。兩者の此關係

がむしろ日本音樂の特長でもあり、又語り方と彈き方の上に苦心の存在する所でもあるといはれてゐる。

三　旋律　元來音聲の抑揚曲節は、主に感情的なものではあるが、音樂が高級になるにつれて、その間に多少の理性が加はり來り、かくて嚴密な音階を基礎とした音樂が發達するのである。此意味からいふと西洋音樂の旋律卽ち節廻しは、感情本位のものでなくて、その間に可成りに理性が加はつてゐると云はねばならぬ。之に比べると義太夫節の如き音樂は感情本位の奔放自在なものである丈けに、殆んど理性分子を缺き、從つて音階の拘束を受けることが甚だ少いといへるのである。勿論伴奏樂器である三味線には、日本音樂特有の音階に基づく旋律が採られてはゐるが、音聲の方には殆んど音階などはないといつてもいいのである。少くとも意識的には音階などは考へられてゐないと見た方が穩當である。高音の太夫もあれば低聲の太夫もあり、それが高低自在な聲で語ることが出來、又實際には、それが男女老幼有ゆる人物に適應する聲を工夫して語らねばならぬのである。かくして音の高低の如きは、音階を標準として一定の形式によるでもなく、全く自由自在である。從つて淨瑠璃の語り方は、同じ義太夫節でも豐竹派と竹本派では異り、同じ派でも師匠によつて風味が異り節廻しも異るといふ風である。だから三百年近くもたつた今日の義太夫節と、其昔竹本義太夫が創設した當流義太夫節とを比べることが出來たとしたら、可成り其間に差別のあるものであらうと思ふ。今日でも東京と上方とでは、義太夫節が隨分違つたものになつてゐるやうである。上方では出來る丈け寫實味を豐にして、詞章の味を表出し、卽ち表情本位に內容の表現に重きを置くといふことを目的としてゐるのであるが、東京の方では之に反して、出來る丈け旋律本位として節廻しに工夫をこらし、內容表現を第二にする傾があるのである。何れにしても義太夫節に於ては、聲の上には音階を眼中においた旋律といふものなく、只自由自在な聲を出して、勝手な節廻しを用ひて、淨瑠璃文學の意味內容を巧に表現することに其眼目をおいたのである。

伴奏の音階　けれども三味線の彈奏に於ては音聲ほど無形式ではなかつた。特に引用された歌謠の場合に限

り、三下りとか二上りなどの一種の調律法が用ひられてゐるが、一般の場合には、義太夫節では本調子と稱する習慣的調律法から割り出して、常識的な便宜音階によつてゐるのである。此常識的な便宜音階といふのは、其土臺が理論的な計算に置かれてゐるのでなく、主なる音以外は、善い頃に氣持本位であてはめたものである。だから日本の三味線に於ける音階と、西洋音樂の音階とでは、大體に似てはゐても幾分かちがつてゐるのである。三味線の達人の中には三味線とオルガンとがうまく合はぬといふものがあるが、それが事實であるのである。

音樂的演出の狀況　かくして便宜的に作りあげた音階による三味線を伴奏樂器として、和聲もなく拍子が合ふでもなく、而も聲と樂器とがぴたりと調和してゐるが如く見えながら、間拍子を合せ呼吸を合せて、語りつ彈きつ義太夫節の淨瑠璃は進められてゆくのである。勿論大體からいへば、聲と樂器との拍子と旋律とは相似たものではあるが、一般に考へられてゐるほど、音樂上は兩者が調和してはゐないのである。といつて同じ旋律の中でも、後代にサワリと云はれ出した所謂クドキの曲節のやうな、諧調的な所や、急調子の處などになると、語り方と三味線の間にも殆んど同樣な拍子や旋律が流れるやうである。かくして此兩者の間には、事實上密接な關係があるものとされてゐるが、而も兩者間の形式的關係は甚だ少いのである。勿論語り出しの場合など、三味線は聲の案內者となり音の高さを指示するのではあるが、聲と三味線の高さは常に一致するとは限らないのである。又兩者の間には和聲が存するでもなく、詞章は詞章として自由な語り方で進み、之に對して三味線も亦飽くまで自由な伴奏の地位に立ちつつ、常に語り手に對して刺戟を與へ、時ありては獨立した曲節を彈き、或は間の手を彈いて興味をそへ、情景を豐にすることを努めるのである。或は淨瑠璃は三味線の旋律や拍子につれて語るものであるなどいふものがあるが、實際に於ては決してさうでなく、音樂上の形式からいふと、兩者は矢張不卽不離に歩みを進めてゐると見るのが正しいやうである。現に地合以外の純粹の詞などの處になると、三味線は語り方に關係なく、殆んど沈默的態度をとつてゐるのである。そこには無音のリズムが流れてゐるといふよりも、一種微

妙な呼吸が存在してゐるに過ぎないのである。といつて義太夫節から全く三味線をのぞいて語り得るかといふと、勿論それが出來ないことはないが、三味線なしの義太夫節は殆んど音樂的價値の半以上を沒するのである。して見ると、兩者の間に音樂形式上の關係は殆んどないにしても、三味線が伴奏補助の樂器として、義太夫節の表現上に如何に効果を添へてゐるかは云ふまでもないことである。けれども兩者の間に精密な形式上の關係も約束も存在してはゐないのである。これは義太夫節が矢張り他の日本音樂と同樣に、伴奏樂器と不卽不離の間に立つやうに出來てゐるからである。

元來音樂は感情の表現であるけれども、歌ふのと朗讀するのとでは、朗讀する方が、感情をよりよく現はし得るが當然である。それは唱吟する歌からは諧調の美は味はれるが、寫實的の分子が出來る丈け取り除かれてゐるから、情感を誘ひ出すことは間接的である。之に反して只朗讀する方には、幾らでも寫實味を加へることが出來、而もそこには歌のやうな形式上の拘束が少しも存在しないのであるから、悲に對しては泣き嬉しさに對しては笑ふといふ風に、直接的に自由に力強く感情を表現することが出來るからである。自由奔放なる情感の解放を求めてやまなかつた時代の新民衆藝術として起つた義太夫節が、歌謠的分子に加ふるに、自由に感情を表現し得る多量の寫實的朗讀分子を以てし、而も表現の基調として、拘束の少い音樂的形式を採り、伴奏樂器としても、頗る自由な奏法でやれる三味線といふ新樂器を借り入れ、飽くまで形式に囚はれずして、專ら文學的內容の表現に其目的をおいたといふことは、立派に時代精神に合し、時代趣味に適した所以でもあり、義太夫節が可成に長命でもあり隆盛をも得た音樂的原因でもあるのである。

義太夫節の價値　之を要するに、他の三味線音樂と同樣に、義太夫節音樂には和聲もなく、拍子も旋律も常識を標準として成つた便宜的なもので、旋律の基礎となる音階も理性的でなくして、都合よく適當に組立てたものである。從つて音樂の形式的要素の點からいふと、義太夫節は西洋近代音樂に比べて、頗る貧弱なものといはね

ばならぬ。けれども三味線の上には頗る常識的な旋律を用ひながら、語り方の上では、面倒な形式的要素は之を排して、揚抑自在な旋律に按排するに寫實的朗讀法を以てし、近松が描き出した文學的内容を表現することに於ては、様式の點からも効果の點からも、其缺點を補うて餘りあるのみか、他に比儔を見ないほど珍重するに足るものである。そして此點が實に義太夫節の音樂的價値の重點であるのである。

一體日本の古い時代の音樂は、朗詠でも、催馬樂でも、聲明でも、皆形式本位の音樂であつて、音樂と其内容である文學との關係が極めて少く、音樂は文學から立派に獨立し得る純粹なものであつたのが、平曲になつて忽然其趣が變つた。卽ち文學が音樂の内容として可なり重要な地位を占むるに至り、兩者の關係が漸く密接になり、音樂が文學の世界を侵犯したとも、又は文學が音樂の世界にまで闖入したとも見られるやうになつたのである。詳しくいふと琵琶の旋律や拍子が生み出す氣分情調に加へて、平曲の文學的内容卽ち詞章がもつてゐる氣分情調をも生かし出すやうに語るといふことが、漸く必要とされ出したのであつた。之が謠曲に至つて一層著しくなつて來たが、義太夫節に至つてそれが極點に達し、淨瑠璃のもつてゐる文學的内容を、音樂的に表現するといふことが、其主要なる精神であり目的であることになり、音樂と文學との關係は極めて密接なものとなつたのである。最初からの義太夫の此目的と精神が發達して、次第に義太夫節が完成されて行つたのである。

義太夫の功績　處で竹本義太夫の語つた淨瑠璃節は、其後の義太夫節とは可成に異つたものであつたにしても、義太夫は一人にして數人の人物を語り分け、而も老幼悉くを差別しつつ語り生かし、よく近松の文學的内容——其處に描き出された現實味と夢幻的詩的情調とを再現し、所謂義理と人情の交錯の間に醸し出された人間生活の姿を巧に音樂的に表現して、大衆の前にささげたのである。そして彼の非凡なる手腕は近松淨瑠璃の音樂的價値を充分に發揮し、見事に文學と音樂との融合一致を生み出すまでに至つたのである。此處まで義太夫節を發達させた竹本義太夫の功績は實に絶讃に價するものであると思ふ。

義太夫の語り方の態度と其變遷

浪漫的な古淨瑠璃　これまで度々述べたが如く、古淨瑠璃の文章は敍事的敍述的であり全く物語風であつた。場面や人物を描寫するのでなくて、全體の筋を傳へることが其目的であつた。從つて之を音樂的に聽衆に傳へんとするに方つて、寫實的に表現せんとしても方法がなかつた。全體が曲節の上から「詞」と「地」とに大別されてゐても、その詞といふ曲節付は、只詞風に朗讀するといふことを示すに過ぎず、人物の詞でもない、說明的な敍述の文が、殆んど大部分であるからには、寫實的に之をどうすることも出來なかつた。要するに詞の曲節付と地の曲節付との間には、多少の曲節がないとあるとの差があるのみであつた。その結果は曲節をつけて語る部分の中、特に景事とか道行とか、節事と稱せらるる部分が、淨瑠璃の中心興味となり、太夫がまたその曲節表現の工夫に骨を折るのは自然の勢であつた。

近松の『義經將棊經』と云ふ淨瑠璃中に、所謂『十二段』の語り方を形容した文章「糸竹の調べ謠にあらず、歌にあらず今様朗詠をややうつしたる唄ひ物」といふのがある。これはつまり古淨瑠璃の語り方に對する近松の批評と見てもいいものである。彼が『十二段』の語り方を實際耳にしての言かどうかは分らぬが、恐らく『十二段』も、早期の淨瑠璃も、こんなロマンチックなものであつたかも知れぬのである。古淨瑠璃時代の末期には、もつと發達した曲節で語られてゐたにしたところで、詞のやうに朗讀する分子少く、殆んど音樂的吟唱的要素のみから成り、而もその吟唱的要素の濃厚な部分が最も大衆からも喜ばれ、從つて太夫も其曲節的表現に苦心し

てゐたのであるから、古淨瑠璃時代の淨瑠璃は、要するに專らロマンチツクなものであつたのである。播磨掾が「淨瑠璃に師匠なし謠を以て師と心得よ」といひ「淨瑠璃の中へ謠を入るるさへまんざらの謠にきこゆるは惡し」といつたとか、又『紫竹集』の中に加賀掾が「淨瑠璃に心をよせぬれどもならふべき師なし、たとへ師なくとも音曲の法を守り、薄きを厚くし重きを輕くし、みがくに甲斐のなからんやと思ひ、謠、狂言或は平家、舞、小唄までの音聲を窺ひ、たゆむをすすめ、そそるを引しめ、遂に一流を淨瑠璃とす」といつてゐることにも、其ロマンチツクな姿を窺ふことが出來るのである。

寫實味の著しき增加　處が『出世景淸』が現はれるに至つて、形勢は革新された。型もなければ師もなく、腕次第聲次第、工夫次第で、自由に思ひの儘にロマンチツクに語ることの出來た音樂本位の淨瑠璃に、寫實味が非常に加へられて來たからである。物語として筋を語ることを以て足りた古淨瑠璃が、劇的となり戲曲的となり、寫實的表現を必要とする對話の部分を、多量にもつに至つたからである。武勇物語を主とする播磨節と、流暢と艷麗とを生命とした濡れ事本位の嘉太夫節とを折衷して、義太夫は一流を案出しなければならなかつた。播磨の長い地節と嘉太夫の短い地節を按排して、節の長短を更めなければならなかつた。それのみではなく、これまでは「詞風の詞」を語つて足りたものが、本當の寫實的な、而も寫實を超えた、一種の寫實的な詞の朗讀法を案出して、新味のある對話を語らねばならなかつた。老幼婦女は勿論、有ゆる階級と職業の人々に適應する詞の使ひ方を考究しなければならなかつた。女の詞としては「第一に傾城の詞をよく合點」しなければならなかつた。「高位成お方の詞をば能く勘辨」せねばならなかつた。かうして『出世景淸』以來の義太夫の語り方は、非常に寫實味を加へたものとなつたのである。

義太夫近松の態度　けれども近松の淨瑠璃に取入れられた寫實味は決して徹底したものではなかつた。時代物の多くには、まだ金平味が多分に殘つてゐた。大まかな武勇味修羅味が多量を占めてゐた。徹底した寫實的態度

で之を表現せんとすることは全く不可能なことであつた。非現實的な夢幻的なロマンチックな、からくり味の勝つたものが頗る多分に上つてゐた。浪漫的寫實的演出が必要であると同時に、太夫の表現の精神や態度にもそれが必要であつた。近松の所謂「藝といふものは實と虛との皮膜の間にあり」とする態度精神が當然に必要であつた。義太夫は卽ち「此音曲も格に入りて格を離れ、格を離れて格に入るといふこと第一の習なるべし」といつた義太夫の此言は要するに近松の皮膜說と同一の意義を含むものであつて、結局藝術の美がロマンチックと寫實との間にあり不卽不離の間に存するとするものである。近松の藝術的表現と、義太夫の音樂的表現、兩者の間に此融合があり統一があつて、義太夫節は發達し、竹本座の演出は進歩したのであつた。近松は卽ち義太夫の藝を評し、彼の畫像に讃していつた。「堪能の人のいひしは、節に節あり、節に節なし、言葉に節あり言葉に節なし、語るに語りて節に語るなと、此六句の物は得安き樣にて得難きのみ、よく得たる人は誰ぞや前筑後掾藤原博敎」と。近松の此言こそは義太夫の入神の藝を讃美したものであると同時に、又彼の囚はれざる態度が寫實主義的浪漫主義であることを說いたものであると思ふ。

やがて近松が藤十郎の影響を受けたり、當時の歌舞伎界一般の風潮であつた寫實主義の傾向に敎へられたりして、益々其作品を戲曲的ならしめ、これまでの作品に比べて、殆んど比較にならぬほど現實的寫實的傾向の『曾根崎心中』を創作するに至つて、義太夫の音樂的表現にも寫實味の著しく殖えたことは事實である。けれどもそれは決して方向轉換ではなかつた。ロマンチックな部分と寫實的な部分との分量の混合割合が幾分變つたといふに過ぎなかつた。それは近松にしても全く同樣であつた。浪漫主義者が寫實主義者に轉換したといふ譯では決してなかつた。眞の藝が皮膜の間にありとする近松の藝術觀は盤石の如き基礎をおいてゐた。義太夫の不卽不離の間に音樂美ありとする淨瑠璃觀も根柢に於て何等のゆるぎはなかつた。淨瑠璃と三味線との關係にしても、原武太夫が『斷弦餘論』にいつたが如くに、「三弦をはなれて三弦を外れぬ」ことを最良とした。皮膜の間と不卽不

離とは、淨曲そのものの創作態度でもあり音樂的舞踊的表現の態度でもあつたのである。試に例をとつて見ると、所謂長白若しくはしやべり場とて度々あげた『相模入道千匹犬』の第三段亘理新左衛門の妻お鈴のおしやべりに於ても、義太夫は長い詞の中に幾度も地合をはさんでロマンチックな味を出してゐる。それかと思ふと『嫗山姥』の八重桐のしやべり場の如きですら、大體を地合として舞踊的表現をねらつてゐながら、極めて少しばかりでも其間に寫實的な詞をはさんで、寫實味を出すことによつて變化を作ることを忘れないのである。かくして『曾根崎心中』以後の世話物に於ては、作者も出來る丈け詞章に情味を加へて之を生かすことを努め、太夫もまたその情味を語り出すことに於て一層の努力を拂ふことを忘れなかつたのである。これはいふまでもなく地の文に於てもさることながら、詞の文に於て、一層の發達が見えて來たからである。地の文には舞踊的表現の多くが期待されてゐるが、詞の文に於ては表情と氣分の表現が要められるので、殊に詞の文の洗煉と巧妙とを以て、近松は『曾根崎心中』以後の世話物にのぞみ、著しく其劇的戯曲的効果を發達して來たのであつた。それが時代物に及ぼす影響も勿論少々ではなかつた。かくて義太夫が表現の傾向も、次第に寫實味を加へると同時に、劇的熟練も益〻高められて行つたのであつた。

近松と政太夫　淨瑠璃の表現に於て寫實的傾向の增加といふことは、音聲の量と美しさとに於て、到底義太夫に及ぶことの出來なかつた政太夫に至つて、一層その度を加へたのであつた。政太夫は義太夫の死ぬる二年前に竹本座に迎へられ、やがて二世義太夫となつたのであるが、最初彼が義太夫に向つて、竹本座の座員に加へんことを懇願した時には、義太夫はどうしても之を許さなかつた。義太夫は政太夫の音聲の美しさと量とに前途の見込をもてなかつたからでもあつた。けれども政太夫が「音聲の師匠より遙に劣りしは生れつきなれば是非もなし、音は銘々の音あり、音を以て人情の喜怒哀樂眞實に語らば小音なりとも人の感心せぬ事はあるまじと工夫して語」つた結果は、其技術がめきめきと進歩して、政太夫が再び呼返された時には、義太夫をして直に自己の後繼者た

らしめんことを密に決心せしめた程であつた。小音の政太夫は人情を語り出すことに努力したのである。云ひかへれば出來る丈け如實に原曲の情味を出さうとしたのであつた。政太夫の語り口を見、彼を孫の如くに愛した近松は、彼をして愈〻其長所を發揮せしめようとして、世話物は勿論、時代物にまで一層の寫實味を加へることに努力した。そのいい證據は、享保二年八月二度目の上演に於ける『曾根崎心中』である。近松は此時政太夫の爲にもと『曾根崎心中』の增補を行ひ、一層の寫實味を加へたのである。素より他にも理由はあつたが、一つには一層政太夫をして活躍自在ならしめ、情味を語り出さしむるに都合よいやうにと、德兵衞の叔父であり主人である久右衞門のお初訪問の長白を加へたりしたのである。近松の晩年に於ける作品が愈〻戲曲味を加へ劇的價値を增加したのも、一つには近松の創作力の完成と天才的手腕の洗煉とによることながら、寫實的に人情を語り出すことに妙才をもつた政太夫の刺戟が、與つて大きな力となつたことも見のがすことは出來ないであらう。其結果近松の晩年、義太夫の死後に書かれた淨瑠璃は、勿論音樂的の妙味にも一層洗煉の加へられたことはいふまでもないが、人情の表現に於ては格段に優秀さを加へて行つたことを、當然に斷言して差支へないと思ふ。蓋し近松は政太夫を主かさうとして情味たつぷりな寫實味の豐かな文を書くことに益〻骨を折り、政太夫はまた力一ぱいその人情美を語り出し內容の表現を完成して、愈〻近松を生かし自分をも生かさうと懸命になつたからである。「政太夫の語る處、音聲に深く人情をふくみける故、聽人感心して淨瑠璃中興開基の名人となりて名を日の本の外まで輝しける」と彼が賞讃されたのも當然かも知れない。それにしても、義太夫時代に於ても、寫實味の一層豐富になつた政太夫時代に於ても、竹本座の語り方に於て相通ずる所の趣は、質實であり地味であることであつた。眞面目に落ついて、上品に淨瑠璃本來の目的たる文學的內容を語り出すといふことは、義太夫以來取り來つた竹本座の根本主義であつた。それは義太夫其人の本來の性格と音聲の性質と、不離不卽の態度から來た當然の結果でもあつたのである。

豐竹座創立の影響　けれども此地味を基調とする竹本座の傾向は、變りゆく時代の力に刺戟されて漸く變化したのであつたが、他の一つの刺戟は豐竹座の創立といふことであつた。豐竹座は元祿十二年に竹本座から分れた若太夫によつて、同十六年五月の末に創立されたのであつた。其頃の若太夫はまだ二十歲にもなるやならずの美音家であつた。美音の若太夫は、金のある爲に數多の取卷き太夫と讃美者とをもつてゐた。けれども竹本座は如何に振はないといつても旣に二十年に近い粒々辛苦の歷史をもつてゐた。ロマンチストの靑年若太夫の挑戰によつて、容易に其基礎を覆されるものではなかつたが、若太夫は竹本座に對抗せんが爲には、語り方といひ、曲節といひ、上演上の樣々の方面に於て、大衆を引きつけんが爲に、常に派手ならんとして、頗るけばけばしい態度をとつた。豐竹座の此流風に對して、さすがの竹本座も傍觀的態度に出でることは出來なかつた。況んや竹田出雲が義太夫から座元を引受けての後は、豐竹座の大衆迎合策に對抗せんとする出雲の態度によつて、自然と其趣を變へてゆかねばならなかつた。出雲等の希望や豐竹座の刺戟などは、知らず識らず義太夫の曲節にも近松の作品の上にも影響た與へないではおかなかつた。時勢の力と政太夫の寫實に傾いた語り方とは、一層の拍車をかけたのであつた。私は此傾向の一端を一二の近松淨瑠璃とその改作曲との節章付の上に見たいと思ふ。

兩座の女鉢の木　『最明寺殿百人上臈』の「女鉢の木」は義太夫によつて語られた節事の一つである。それは西澤一風と並木宗助によつて作られた『北條時賴記』の最後に、やはり「女鉢の木」として其儘取入れられてゐるのである。そしてそれが享保十一年四月豐竹座に於て上演された時、若太夫は和泉太夫をワキとして語つてゐるのであるが、兩者の節章付丈けを比較して見ても、原作には四回しか用ひてなかつた文彌節が五回も用ひられたり、樣々な節付けが加へられたりして、後者は餘程派手になり賑かになつてゐるのである。試にその中の始め邊りの一部分を抄出して見よう。

一チ、然ればこなたも主同前、地色中江の君が假の宿に心とむなと色申したは、中それは色有やさ法師ゥ炭の折れかハル木

のはしかといふ樣な此坊主、色事の用心ならば フシ氣遣、あるなとの給へば、地色中娠もにつこと打笑ひゥ尤色とゥいふ物は、ハルみめかたちとはいひながらどうやら時のはづみでは、鼻そげでもいぐちでも フシ油斷がならぬとはしりこむ、地色ハル天下をさばく御身にも、ゥ此返答は行暮れてチクリたゝずみ給ふぞ殊勝なる フシ世の中は、中何か常世が留守住居、妻は手足もゥつち大根蕪ゐぐ菜もつみ持て、歸る山路の 色白たへに、ア降つたる雪かな、中如何に世に有人のさぞゥ面白ふ ハル見給ふらん 文弥それ雪は鵞毛に似て飛で散亂し、地色人は鶴氅を着て立つて徘徊すといへり、ゥされば今降る雪もゥもと見し雪にかはられ共、我は鶴氅を着て立て徘徊すべき、袂も朽ちて ハツミフシ袖せばき、ハルフシ細ぬの衣みちのくの、けゥふのさむさを如何にせん、スエテあら面白からずの雪の日やな、……（最明寺殿百人上臈の女鉢木）

「ワキチ、然れはこなたもあるじ同前地色中江口の君が假りの宿に 謡カカリ心留むなと 中申したは、地中それは色有やゥさ法師炭の折れか木のはしかと ハルいふ樣な此坊主、ゥ色事の用心ならば フシ氣遣、あるなとの給へば シテ地色中娠もにつこと打笑ひゥ尤色とゥいふ物は、ハルみめかたちとはゥいひながらどふやらゥ時のはづみでは、はなそげでもゐぐちでも フシ油斷がならぬと走りこむ、地色ハル天下をさばく御身にも、ゥ此返答は行暮れてチクリたゝずみ シテ給ふぞ殊勝なる ハルフシ世の中は、中何か常世が留守住ゐ、妻は手足もゥつち大根蕪ゐぐ菜もつみ持て、かへる山路の 色白たへに、詞ア降つたる雪かな、地中いかに世に有人の 文弥さぞ、面白ふ ハル見給ふ 中らん、上地ゥそれ雪は鵝毛に似て飛で散亂し、詞人は鶴氅を着て立て徘徊すといへり、地上されば今降る雪も 中もと見し ハルキンノル雪に變ら 中ね共、ゥ我は鶴氅を着て立て徘徊すべき、ハルフシ袂も朽 中ちて、袖せばき、ナヲスフシ細ぬの衣、みちのくの 中けふの寒さを如何にせん、スエテあゝ ハル面白からずの雪の 中日やな、」――（北條時頼記の女鉢の木）

勿論兩者共に胡麻點等の墨譜にして、記入に困難なものは省き、主要なる節章丈けを殘したのであるが、後者には謡がかりの點もあり、四ケ所の地合が七ケ所にまでふえ、又ハルキンノルなどの處もあり、義太夫はワキを用ひて語つたかどうか分らないが、若太夫は確にワキ太夫をつかつて、掛合で語つてゐる所などを見ても、如何に派手に派手にと工夫してゐるかが窺はれるやうである。

革新興行の影響　豐竹座創立當時一二年間の、かうした意圖の下に行はれた若太夫の上演を見た義太夫が、何等かの刺戟を受けたと見るのは不合理であらうか。加ふるに『曾根崎心中』の上演を境として、竹本座は義太夫の手から竹田出雲の手に移り、義太夫は單に一傭人の地位に立つこととなつたのである。經營上の苦心はそれによつて逃れ得たとしても、人氣の上の新なる責任を感じ、それ丈けまた語り方や曲節上の苦心を必要としたのは當然であらう。上演上有ゆる方面に於て驚くべき革新が企圖され、今迄とは打つて變つて、からくり仕掛を盛にとり入れ、凡てが華々しく目新しく賑かにと目論まれてゐる竹本座更生の革新興行に於て、義太夫たるもの曲節の上に於ても語り方の上に於ても、吾れ關せずとぼんやりしてゐられなかつたのは當然であらう。近松は竹田出雲の革新興行に對して其前途を祝福し、筆を洗つて『用明天皇職人鑑』を創作して、其第一段に於て「天が下に觸れをなし士民には貢をゆるべ、商人に黄金を施し扨職人には官位を與へ、諸國の受領に任ずべし」と勅諚あり「此時よりや諸職人、今も國名を許されて時に近江や世に出雲、其萬代も竹の名の、筑後の後の末長き御代に住む身ぞ豐なる」といつて、竹田出雲と父（?）近江掾と、義太夫の筑後掾との幸運をたたへ、歪曲を結ぶに力つては、「目出度し嬉し千秋樂萬歳樂の萬代まで、是を祝ひの始めにて猶打續く松竹の齢も、盡きず世も盡きず神佛擁護の此所繁昌、にこそ榮えけれ」といつて、近松の松と、竹田竹本の竹とをとつて、松竹の齢もつきず繁昌すると祝つてゐる。これを見ると流石の義太夫も顏を洗ひ直さなければならなかつた。眼を開き直して花やかな曲節づけによつて、一つには新興の竹本座を祝福し、一つには豐竹座に對抗して聽衆を幻惑し、新なる自分の責任を果さなければならなかつた。今までは地合四分に詞六分位ゐの割合を以てする地味な傾向をつづけてゐた義太夫も、特に地合八九分詞一二分といふ、曲節豐かな、華やかな語り方を試みたのであつた。淨瑠璃の目先は變つてゐる、からくりは面白い、曲節は華やかである。革新興行は見事に大當りをとつたのである。それから後の義太夫の曲節は自ら華やかさを加へ細かさを増し、過去久しきに亙つた地味な流風の上に少からぬ賑かさを加へ

たのであつた。

伴奏も華美になる　更に今一つの適例としては、『丹波與作』の重の井子別れの場をとることの出來る仕合せがある。此場は寛延四年（卽ち寳曆元年）二月上演、吉田冠子及び三好松洛作の『戀女房染分手綱』第十段目に愉快にも丸取りされて大隅掾によつて語られてゐる。例によつて墨譜をのぞいて單に節章付だけを引用する。

地色ハルおそばの衆にはやされてゥをさな心の姫君、かう面白いあづまとは今迄おれは知らなんだ、サア〳〵いかふはやいかふ、ヤアゥござらふとおつしやるか、そりやめでたいは〳〵地又もや御意の變らぬ間に、ゥ行列そろへと立さはぐ――

（原作、丹波與作の一節）

地色ハルおそばのしうにはやされてゥおさな心の姫君、かうおもしろいあづまとは今迄おれはしらなんだ。サア〳〵いかふ早いかふ、ヤアゥござらふと色おつしやるか、そりやめでたいは〳〵地ウ又もや御意のハルかはらぬ間に、ゥ行列そろへと立さはぐ――（戀女房染分手綱の一節）

僅か原作が上演されて四十年後のことであるが、もう原作は改作され、其曲節は僅かながらも改變されてゐるのである。かうして派手に派手にと時代向に變つて行つたのであるが、それは語り方の曲節のみではなく、伴奏の曲節の上に於ても同樣であつた。それは『染分手綱』の上演された六年後の寳曆七年に、三味線譜の創始者として知られてゐる鶴澤淸七（卽ち松屋淸七）が、『冥途の飛脚』の正本の大序につけたといふ三味線の節章付によつても、其大體を知ることが出來ると思ふ。私は此節章付といふのを、二三年前、時々文樂の鶴澤友次郎氏の代役を勤める鶴澤叶氏の所藏本について見たのであつたが、その大序の彈出しは、

（とッ △てッ ーとッ △とッ ーとッ △とッ △とッ 〳〵 〳〵ーづどッ じやん
（天一 人三 地二 二 二 一上 一

の如く簡單なものである。處が何時かそれが變つて、今日では、最初の「とんてん」を二度繰返し、更に終の

「じやん」の前に「つつん」と入れることになつてゐるのである。これ丈け見ても、三味線の手が如何に濃かになつて行きつつあるかが分るのである。勿論かうした變化と複雜さとを、專門的に研究して見ることが出來たら頗る面白い結果が得られはせぬかと思ふが、それはなかなか常人の成し得る所でなく、只德川時代の後半から明治にかけて、專門家達が手にしただらうと思はれる丸本や、三味線曲譜の覺え書などを手にして、此等が朱の書入を以て眞赤になつてゐるのを見た丈けでも、語り方や伴奏の曲節がどんなに變つただらうかに驚かれることを私は附記したいのである。

歌舞伎的となる　之を要するに最初から學理的の音階に立脚してゐない義太夫節の語り方も、それとの和聲を求めてゐない其伴奏も、時と共に變化した。最初浪漫主義から出發した義太夫も、淨瑠璃の變化と共に次第に寫實主義の傾向を加味して行つた。豐竹座の創設によつて、歌謠的詩的傾向が增加して、寫實主義の部分が減ずると共に、其影響を受けて再びロマンチツクな傾向が增加した趣きがあつたが、義太夫が死んで政太夫が勢力を得るに至つて、再び寫實主義的傾向はだんだんに其根柢を深めて行つた。そしてそれは近松の作品に於ける傾向と相並行して行つたことは勿論であつた。かくして操劇は其本質である歌謠的傾向を減じて、戲曲的傾向を增して益〻歌舞伎的となり、其果は遂に歌舞伎劇に其根城を奪はれるに至つたのである。

義太夫節及び先行姉妹藝の曲節名目

平曲の曲節名目　安永五年に成つた荻野知一の『平家正節』に載せられた平曲の曲節名目を見ると、『當道要集』に載せられてゐるものとは聊か異つた處もあり、又やや複雑になつてゐる。『當道要集』所載の曲節は下の如くである。

口說　拾ヒ　三重　初重　中音　中ユリ　指聲　折聲　甲の聲　胸の聲　一の聲　二の聲　歌　祝詞　讀物

之に反して『平家正節』所載の曲節は下の如くである。尤も此正節といふのは、平曲の語り方前田流（關東の武家に好まる）波多野流（京都の盲人に傳はる）の中、前田流の曲節を記したものである。

△口說　シホリ口說　位口說　艶口說　下ケ　强ク下ケ　半强ク下ケ　長下ケ　半下ケ　△素聲（又ハ白聲）ハヅミ　呂　初重呂　△初重　重初重　△中音　中音一ノ聲　中音二ノ聲　中音中ユリ　初重中音　△三重、下り　走り三重　△折聲　△指聲　△上歌　下歌　曲歌　△峯聲　强の聲　△拾ヒ　△下音　△上音　△讀物　音曲　音曲呂　拾掛　中音吟　散　郢曲掛　今様語

今日唯一の前田流平曲家であり、又西洋音樂家である館山甲午氏について說明を聞き、同時に彈奏をきいた處によつて、素人の立場から思ひ出を記すと、右の中素聲は對話風に云ふ部分にて殆んど曲節なく、クドキは素聲よりやや高音で少しく曲節あり、三重は平曲中の最高音、下りは三重を少し下げたもの、初重はそれよりも低く、呂、下、中、上、三重の順に高く、走り三重といふのは一寸現はれる三重、折聲といふのは聲を折るやうにする

意、「拾ヒ」といふのは勇壯活潑な處に用ふる節にて、三重に比するとずつと低く、抑揚も少い語り方である。

一體平曲は上にあげた主要なる曲節、即ち口說、中音、初重、折聲、指聲、哥、峯の聲、三重、拾、素聲等の語り方の後で、それぞれ規定された節によつて撥を搔き鳴らす丈けで、琵琶は常に詞章に伴ふといふことはない。以上の曲節外の所では時々テンツンを入れて前を受け、更に後に來る主音の高さを示すに過ぎないのである。そして「拾ヒ」といふ曲節の外は、琵琶で詞章の示す文學的の感じを出すことは、あまりに目的として居らぬ（語り方では、文章の感じを出すことを、大分考へてはゐるやうだが）やうである。只「拾ヒ」の處丈けは琵琶も勇壯な感じを出すことになつてゐる。それから素聲の處は、語り句といつて、詞らしく語り、其他の曲節の處は、引句といつて、大抵聲を引張つて、歌ふが如く抑揚をつけて進むのである。

要するに平曲の彈奏をきいて見ると、素聲といふ處は、殆んど無表情で、低聲で、曲節をつけずに、すらすらと、讀むやうにいふ處である。而も文章の中には地の文もあれば對話風の文もあるのだが、それを一樣に語るのである。ところが口說といふ處には、地の文も詞の文もあるが、素聲よりは少しく高い音で多少の曲節がつけられるのである。從つて一寸聽いた處では、素聲は淨瑠璃の純粹の詞の語り方に影響し、口說の語り方は、地樣の詞の語り方に影響したものではないかと思はれる。

延年劇歌の曲節名目

同音　同音甲　同音乙　同音歌　早音　翁音　翁聲　若音　風流聲　早歌　甲歌　ヲコツリ　白拍子

フシ　コトバ

謠曲の曲節名目

次第　名告　道行　一聲　サシ　歌　地謠　クリ　クセ　ロンギ　キリ　ワカ　クドキ　詞　語り

此外所謂節博士と稱せられる音聲表出指示の記號が澤山あり、それが多く義太夫節の丸本に應用されてゐる。

幸若舞曲の曲節名目　原曲節と其變化とを幸若舞曲を集めた『舞の本』から拾つて見ると、——

コトバ　フシ　同音　カカル　色　色詞　カヽル色　カヽル色詞　サシ　サシカヽル　サシイロ　クトキ　サシクドキ　シホル　アタル　ツメ　カタツメ　ツメ同音　上　中　下　モツ　ハル　クル　ヨミモノ　ユリ

幸若舞曲のコトバといふのは、やや詞らしくいふといふ丈けで、文章は對話よりもむしろ敍事敍述の文から成る方が多い。そして一語一語ぽつりぽつりと無表情に云はれ、少しも寫實的な感じや對話的の趣はない。これなどが初期の淨瑠璃の「詞」といふ曲節を生み出したものであらうと思ふ。

フシの部分には曲節最も多く、ツメと此曲節とに丈け鼓がはいり、太夫が足踏みで拍子をとる。殊にツメは平板單調に流れ勝ちな舞曲を元氣づけ陽氣にする爲に用ふる曲節で、從つて鼓も入るのである。クドキは他の音曲に於けると同じく、情緒的な所に用ひ、同音は同吟、同吟の意であるが、謠曲の如く別に此を司どる役があるのでなく、シテワキツレが合吟するのである。アタルは同一の音を引延ばす樣に、又ゆるやうにすることで、西洋音樂の所謂裝飾音である。ヨミモノは他からの引用文又は經文とか勸進帳でも讀み上げる時の語り方である。

要するに幸若舞曲の『舞の本』を見ると、對話らしくいふ語り句の方が、節をつけて歌ふやうにいふ引句よりも分量が多く、謠曲とは反對らしく感ぜられる。詞章の點からいふと、舞曲は全く散文的な物語で、只筋を傳へるに過ぎず、古淨瑠璃は此詞章をその儘借り、曲節も甚だ多くを幸若舞曲から借入れてゐたやうに思はれる。

義太夫節の曲節名目　義太夫節の曲節名目を、先行藝術のそれらに比較した丈けでも、それが如何にそれ等から借り入れられ、若しくはその曲節そのものさへ導き入れられただらうかが想像出來るのであるが、更に同時代の姉妹藝術の曲節と比較する時に、其關係系統をも知ることが出來るやうである。けれども今は此面倒な考究は之を他日にゆづつて、此處には單に曲節の名目丈けを記し、それ等の示す意義から、曲節の趣を想像するに止め

ておくこととする。

一　詞——延年舞曲、謡曲、幸若舞曲等にもあり。色詞といふのは幸若舞曲にもあり、又詞色、地詞などの外、全曲の冒頭に、時々序詞といふがある。

二　地——地ウ、地中、地色、地ハルの外に地ハルウ、地中ウ、地オン、地色ウ、地色ハル、地色中、地色ハルウ、地色中ウなどの變化を見る。

明和八年豐竹四季太夫著の『淨瑠璃道の枝折』には「地と云は三味線にあふやうに、句切よりくぎりまで、間よく節を語るを地合と云、……地色と云は、詞に色をつけ三味線をいれかたるいき也、地合同然のところ……」と記してゐるが、不得要領の說明である。

三　フシ——延年舞曲幸若舞曲にも見られる曲節にて、種々の變化がある。

本フシ、ウフシ、中フシ、ハヅミフシ、ノルフシ、キンハルフシ、ハルフシ、フシハル、ナガシフシ、ヲドリフシ、ギンフシ

此中本フシといふのは、淨瑠璃節を語り始めた頃の瀧野検校の五部の本フシといふのをさしたものである。

四　イロ——幸若舞曲にも用ひられ、音聲に色をつける意から來たもので、『淨瑠璃道の枝折』には「色と云ふは、詞へのかかりをつめる所を色といふ。惣體地合の中に、色とあるも同じ、詞のやうにつめていふを色と云ふ。地合と詞の間なりと心得べし」といつてゐる。此說明も分らぬが、要するに地から詞へかかるつなぎに現はれること多く、今は詞と殆んど同様に表現するが、少しく艶をつけ曲節的にあしらふを常とする。

五　ヲクリ、ウヲクリ、小ヲクリ、フシヲクリ、ギンヲクリ。

これは場景の變る時に用ひられる曲節にて、見送る意から來る。

六　ギン、ウギン、中ギン、上ギン、下ギン、ハルギン、フシギン。

ギンといふのは、もと三味線のつぼの名にて、『淨瑠璃道の枝折』に、一まづ通例ギンの音といふは、口をふさぎ、齒をくひしばり、鼻へ少しかけていだす音也」とある。

七　ウ――浮く、卽ち音聲を浮かす意。

八　ハル――聲を張つて大きくする意。

九　ハヅミ――勢をはずませる意。

一〇　ノリ、中ノル――ノリ又はノルといひ、三味線の拍子に乘る意から來てゐる。『章句故實集』には「一ト句切の文句なかば三字にて句を切る處、又は四字にて句を切る處につける」といひ、『淨瑠璃道の枝折』には「いさむ文句につける。惣體詞に七字五字の句切りのところへ、三味線を入れて語る所なり、詞に三味を入れる所なればくぎりよりくぎりまでを、間よく語りつめるやうに心掛くべし、中ノリといふは、右に少し靜なる詞の合へ、三味線を入かたる所なり」といつてゐる。

一一　コハリ、ハルコハリ、地コハリ、下コハリ、コハリ中。

「右ノリ同樣にいさむ所へ付る節なり、文句により音は變れどもノリを地にして語る心なり」（枝折）

一二　ユリ、七ツユリ――平曲、幸若などにもあり、音聲をゆる意。

一三　長地――今日聞いてゐると殆んど詞の如く、だらだらと長くて睡氣のさすやうな所。

一四　ツメ――早くしてつめよせるやうな多少曲節ある所。

一五　クドキ――先行藝にもあり、くどくどと悶を說き立てるやうな所の曲節。今日の所謂サワリの曲節。

一六　カカリ――幸若にてはフシ又はツメなどに移る前の曲節、詞より地へカカル意。謠曲でも「節なき詞より節ある謠に取り掛る」の意があるから、淨瑠璃にもさうした意に用ひられ、又播磨カカリ、說經カカリなど他の節にかかる意であらう。

一七　カン――角太夫節には多く用ひられてゐる。甲高い音の意か。『章句故實集』には「上下は甲乙なり……カンは一場に一つか二つより書くべからず、其他は上と書く也」とある。

一八　オン、オンウ、ウオン、オンハル、下オン、中オン。

『章句故實集』に「オンは位のある所に書く也、其他は中と書くべし」とあるを見ると、オンは中位の音を出す意の如く思はる。

一九　トル――今日の義太夫節には用ひられてをらぬ。

二〇　謠曲に關する曲節として、次の如く種々のものが用ひられてゐる。

謠、サシ、謠一セイ、一セイハル、一セイ詞、謠フシ、下謠、謠詞、謠クセ、謠同音、次第、クリ、ギン謠、謠サシカカリ。

二一　歌、上歌、下歌。

二二　二上り、三下り――義太夫節は本格的には凡て本調子といふ旋法を用ひ、他の調子として二上り三下りを用ふる時は、引用の歌謠に限ることとなつてゐる。

二三　専ら幸若舞曲に關するものとして、舞、舞詞、舞フシ、舞ハヤメなどがある。

二四　上、下――下の章は甚だ少い。前にも記す如く『章句故實集』に、「上下は甲乙也」とあり、又『淨瑠璃道の枝折』に「上といふは、うれいの文句の所に多くあり、又景事の内にあれば大ヲトシといふ節の所へ上といふ章あり、これは口授なくてはいきがたし、……此おんの出で所は目をつり目にして、額に皺をよせて、鼻と額のあたりよりくり出す也」

二五　中――例の『技枝』に「したのおんなり、このおんは大方ハルウの「ヽ」の上の所に「中」とあり、惣體ハルウより中へおとすと云、これはハル音より中の下の音へゆり流し納るいきなり」

二六　スエ、スエテ――落つく氣持の曲節だが、語り方の曲節付でなく、三味線のみに現はれるものだといふ。

二七　三重――もと聲明から導かれたものだが、淨瑠璃では三味線の上の一種の曲節である。場面の變る時又は段落の前におかれるが常である。義太夫節以外には種類多く、義太夫以後には、義太夫節でも色々の種類を生じてゐる。

二八　序、序詞、ヲロシ――此節章付は世話物では『五十年忌歌念佛』に用ひられてゐる丈けだが、時代物は其語り出しの前置文を、多く序、又は序詞を以て始め、ヲロシで結ばれてゐる。序、序詞といふ曲節は、幸若から來た、無表情な、詞らしい語り方の曲節のやうである。他の派にあるヲトシといふのは音聲を下げる意のやうであるが、ヲロシといふのは、それと異つて、調子を下ろして語る意のやうである。

此外に謠曲の譜から應用した記號が十數種あるが、これは皆音聲の遣ひ方引張り方などを示したもので、謠曲同樣である。更に淨瑠璃に於ては、音聲の切り場を示した句點が丸本に記されてゐる。例へば『冥途の飛脚』の、

　年とてもまあ二年、下、宮島へも身をしきり、……くとど立々小判の上にはら〳〵と涙は、ゐでの山ぶ、きに露をき、そふる如く也。

又は二世義太夫の語つたものではあるが、

　ワキ地島のそらねは　シテは、　ワキか、　二人るとも、ゆるす方なき勢に（國性爺合戰）

　互に手に手を取かはし、北へいかふか南へか、に、し、か、東か行末も、心の早瀨蜆川流るゝ月に逆ひて足を、はかりに　三重（天網島）

かうした語句の切り方は音律の上に一種の變化をつくる爲に工夫されたもので、それが三味線の運びとも關係をもち、曲節同樣に注意しなければならぬものである。此音聲の切り方は古淨瑠璃時代に、必ず七五の成句又は

成語をもつて切つたのとは異り、頗る苦心を經たものであることが思はれるのである。之は必ずしも義太夫の發明に出づるものでないことは、加賀掾の正本西鶴の『暦』を見ると、既に、

しづむ、身あがり、の、かねの別れのまた夜ふかきにすてゝ、ゆかるゝ床ばなれ、……

あらはれわたるほの々々こ、か、の浦にぞつき給ふうさもつらさも、……

の切り方があるによつても明かである。

嘉太夫節の曲節名目　加賀掾の用ひた曲節は、義太夫の用ひた曲節と幾分の差はあつても、名目には殆んど大差なく、只その用ひ場所とか配列とか回數とかがややちがつた位であるらしいのである。特に義太夫節とちがつた曲節を求むれば、フシの中に、イロフシ、スエフシ、カンフシ、トメフシ、引取フシ、カノコフシ、フシウレヒがあり、送りの中に色ヲクリ、其他、ウツリ、ウレヒ、投節、柴垣節、泉踊、門說經などの曲節が見られる丈けで、他は皆義太夫節に見られるもののみである。

角太夫節の曲節名目

一　詞、カン詞、色詞。

弟子松本治太夫の『石川五右衛門』には、此外ヤツシ詞、ジツ詞、惡人詞、六方ナノリ詞などがある。

二　地、地ウ、地色、色地。

三　ヲクリ、色ヲクリ、カハリヲクリ。

四　フシ、本フシ、ヒロヒフシ、ノホンヤフシ、スカスフシ、キホヒフシ、ウレヒフシ、ギンフシ、スエフシ、ノルフシ、ハヅミフシ、カンフシ、ヲドリフシ、ナキフシ、ミコフシ、送リフシ、江戸フシ、祭文フシ、カントメフシ。

五　上ギン、下ギン。

六　ユリ、ツキユリ、七ツユリ、カハリ七ツユリ。
七　三重、大三重、中三重、キホヒ三重。
八　カカリ、ウタカカリ、ウタヒカカリ。
九　カン、カン入、カンクル、カンイロ。
一〇　上、中、下。
一一　謡、クリ。
一二　ウタ、コウタ、ハヤリウタ、ロウサイコウタ。
一三　カンオトシ、オスオトシ、ハルオトシ。
一四　イロ、ハルイロ、ウイロ。
一五　ウ。
一六　ハル。
一七　ヲン。
一八　マヒ。
一九　セメ。
二〇　モツ。
二一　アタル。
二二　說經、猿廻し、などの外、つよく、ツナギ、ヲロシ、ハヅミ、カントメ、引取、引、などの記號が目につく。

文彌節の曲節名目　これは角太夫節の曲節名目と大分似てゐるやうに思はれる。

一　詞、色詞、ウレヒ詞、ナキ詞、地詞、序詞、ハヅミ詞。

二　地、地色、地中、地ハル、ウレヒ地。

三　フシ、本フシ、ウレヒ本フシ、ハルフシ、ヲスフシ、ツナギフシ、ハヤフシ、スヱフシ、ウレヒスヱフシ、キホヒフシ、ハヅミフシ、ナキフシ、色フシ。

四　ヲトシ、色ヲトシ、下ヲトシ、キホヒヲトシ、スカシヲトシ、ハルヲトシ、フシヲトシ、ハヅミヲトシ、ナガシヲトシ、ユリヲトシ。

五　カカリ、地カカリ、詞カカリ、色カカリ、ウレヒカカリ、ヲクリカカリ、ハヅミカカリ、コハリカカリ、歌カカリ、引取カカリ。

六　スヱ、スヱテ、色スヱテ、ウレヒスヱ、ウレヒスヱテ。

七　色、ハル色。

八　ユリ、ツキユリ、ユリナガシ、ユリフシ。

九　三重、引取三重、大三重。

一〇　ハル、カンハル。

一一　クル、クル上。

一二　オン、ハルオン、ウレヒオン。

一三　ヲクリ、色ヲクリ。

一四　地セメ、上セメ、詞セメ、中セメ。

一五　色ハヅミ、上ハヅミ。

一六　ギン、ギンカハリ。

此外、上、中、ウレヒ、コハリ、拍子、モツ、歌、スカシ、ウツリ、クリ、ヲロシ、ヒロヒ、トル、ハヤク、ハヤメ、ハツテ、アタル、祭文、相の山、マンザイ、林淸。

などの曲節付が見出される。此等の中ヒロヒなどは明かに平曲から來たものであらうし、他の曲節も、先行藝術に見出されるものが少くないやうである。

土佐節の曲節名目 江戸節の一種にて、土佐少掾平正勝の正本に見られるものをぬくと、義太夫節に見られるものは、

本フシ、三重、トル、カカル、キン、ヲクリ、色ヲクリ、クトキ、アミト、冷泉。

等にて、此以外に次の如きものが見られる。

キンカワリ、キリ山、クリ入、イロクドキ、大ムスビ、ツメムスビ、下ナセフシ、イロツメ、ウタウツリ、大ノリミ、ノリミ、マヒハリハル、ハヤナケキンクリ、リヨ、サナイ、ハヤ三重、サザナミ、人ヨセ、中セメ、上セメ、上方フシ、中ヒロイ、ギンヒロイ、

以上の各流派の曲節中、名目が異つて同樣な曲節もあらうし、同名目であつても、異つた曲節もあらうが、今日それらを一々對照することは殆んど不可能であるが、色々の方面から研究を進めて行つたら、此等の變化異同も多少は分らないこともないかも知れない。けれどもこれは主として音樂家の努力にまつ外はなからう。

近松の取入れた歌謡曲節

歌謡の大集成　竹本義太夫が自ら創始した淨瑠璃節の中へ、諸流の長所を巧に自由に取入れて、曲節を豐富にしたと同樣に、近松がまた當時の流行民謠にまれ、これまでの歌謠にまれ、取つてもつて淨瑠璃の詞章を飾り內容の表現に都合のいゝと思つたものは、悉くこれを藥籠の中に入れることを忘れなかつたといふことは、一面に於て音樂の進歩變遷の跡を知ると同時に、既に亡び去つた曲節の幾分をでも朧ろげながら窺ふにも此上なき便宜であり、そしてこれがまた近松の淨瑠璃をして見事なるものたらしめ、更にまた義太夫節をして隆盛ならしむるに至つた一因でもあつたことはいふまでもなからう。思ふに義太夫と近松の此態度は單に暗合に出でたものでは決してなく、一方が他方を模倣したといふでもなく、兩々其意見に於て相調和する所があり、適切なる曲節を挿入するとか、今度は此歌を加へて見ようとかいふやうな點に於ては、よし綿密なる相談はないとしても、近松から大體の打合も持出されたこともあらうし、義太夫や三味線彈から相當の註文もあつたであらうと思ふ。成るほど殆んど一人の能力のよくなし得る所であるかを疑はしむるほどに、近松は殆んど盡くる所なき智恵袋をさらけ出しては、縱橫無盡に筆にまかせて書いたことであらうし、之に對しては、義太夫が一々註文がましいことをなし得る餘地もなかつたことであらうし、むしろ近松の智囊からさらけ出された、流るる如き音律曲節に對して、いたづらに抗議を提出したり要求をしたりしては、いやしくも義太夫の估券にかかるとばかりに、すらすらと之を受け入れて、見事な曲調を語り出し、作者をして益〻奮勵精進せしむるといふ風であつただらう。そして又、

かくてこそ始めて、素晴しい音律と比類なき名文から成つた難解晦澁の淨瑠璃を近松も相ついでよく公にすることが出來たのであらう。若しさうでなかつたとしたらば、近松以外の作者や、其後の作者の筆に成つた作品の凡ての如くに、平易な通俗的な、文學的價値の低い作品を、近松といへども書かなければならなかつたであらうが、彼が自由自在に其才筆を揮ひ、思ひのままに其學と智と情と理想をさらけ出すことを得たのは、殆んどそれほどの學才をも有たない筈の義太夫を、意の如くつかひ得ると同時に、又一面に於て義太夫の技能の力と才氣とに感服し信頼し打まかせてゐたが爲であると見なければならぬ。かくの如く兩者が相信頼し合ひ、結び合つて、各〻自己の全力を盡さんことに命がけでかかつてゐたとすれば、お互の長所に對しては相方共に相犯す所ないと同時に、又お互の優れた注意と警告とを互に相容れ合ふにやぶさかでなかつたらうことも考へられるのである。かくして近松と義太夫とは、其淨瑠璃の內に取り入れ得べき有ゆる曲節を導き入れ、殆んど未曾有ともいふべき見事なる日本音樂の大集成を行つたのであつた。

一　先行藝術の曲節　近松が其淨瑠璃の中に取り入れた曲節の母體たる先行藝には、

平曲　謡曲　狂言　幸若舞曲　女舞

などがある。近松が淨瑠璃の中に直接とり入れた平家の曲節は頗る少く、僅に『國性爺合戰』の九仙山だとか、『松風村雨束帶鑑』の龍神風流とか、『津國女夫池』の千疊敷其世語の始めとか、『相模入道千匹犬』の四段目とかで、殆んど數へる程しかないやうである。之は云ふまでもなく、平家の曲節が既に時代人の情感を刺戟するには足らないほど、所謂新味を失つてゐたが爲であらう。

平家柳櫻をこぎまぜて、錦に包む、城廓の、ありありとこそ、見えにけり……（國性爺）

琵琶取出し一聲一曲奏でける、　平家然るに平家、世を取つて、二十餘年、太政入道の惡行、一門の身に報ひ、保元の春の花、壽永の秋のもみち葉の、ちりぢりになるぞ……（相模入道千匹犬）

之に反して、謠曲は題材として近松に利用され、又其詞章の取入れられたもの實に多いのみでなく、其曲節の取入れられたことも隨分澤山あるのである。曲節名目の中に述べた謠、一聲、次第、サシ、謠クセなど皆さうである。

『栬狩劍本地』は非常に謠曲的影響を受けてゐるが、その第四段には「狂言歌只おもしろいよの木の葉の色よりお顔の紅葉、紅葉焚かうより柴めさんか、沈の麝香はもたねども、匂ふて來るは燻物、大原木、大原木、大原木、買はい買はい黑木召さんか、峠の茶屋で、團子ばし買ふな……」と狂言の中に歌はれる狂言小歌が取入れられてゐる。又『賀古教信七墓廻』の「七つになる子がいたいけな事いふた、殿がほしいと唄うた」なども亦狂言の小歌である。それから『天鼓』『曾我會稽山』『吉野都女楠』などにひかれた狂言や狂言らしく改作された詞章なども、皆之が演出に際しては、狂言の演出に於ける風趣を表はすことをねらつてゐたことであらうと思ふ。

近松の淨瑠璃が謠曲と同じく幸若舞曲からも、詞章や題材をかりたことは、別に說いた如くであるが、幸若舞曲の曲節の取入れられたことも甚だ屢〻であつた。時々「舞」と記されてゐるのは勿論、「序詞」といふ語り出しの曲節は、思ふに近松によつて幸若から取られたものであらう。又『心中刄は氷の朔日』の「笠屋三勝舞舞の袖褄と褄とを引よせて一の中、舞の字の肩に記された「舞」の如きは、普通の幸若舞には、褄と褄とを合せることなどないから、明かに幸若舞の一派である女舞をさしたものであるとは高野博士の說である。かうして優艷な曲節を要する場合につけられてゐる「舞」の曲節は、當然女舞をさしたものと見るべきであらう。

二　姉妹藝術の曲節　主なものをあげて見ると、

本節　播磨節　文彌節　道具屋節　表具節　江戸節　半太夫節　冷泉節　網戸節。

これ等は淨瑠璃節又はそれに類したものの曲節をいつたので、本節は瀧野檢校が語り出した淨瑠璃の五部の本節にて、近松は屢〻之を取入れてゐる。播磨の曲節も多くはないが『百合若大臣野守鏡』には取入れられ、文彌

節は「最明寺殿百人上臈』、『梶狩劍本地』、『關八州繫馬』などに見られ、道具屋節も『天網島』や、『國性爺』の九仙山、『川中島合戰』、『關八州繫馬』等に、表具節は『釋迦如來誕生會』に見られる。その他江戶淨瑠璃の曲節は江戶節の名に總括して、『卯月の紅葉』や『潤色』や、『嫗山姥』や、『國性爺』、『重帷子』、『蛙合戰』、『日本振袖始』、『川中島合戰』、『天網島』、『繫馬』等に見られ、その中江戶半太夫の曲節は特に半太夫節として、『女腹切』、『壽の門松』等に屢ゝ用ひられてゐる。

冷泉節の曲節もまた隨分色々な場所に用ひられ、『さつま歌』、『双は氷の朔日』、『女腹切』、『大經師昔暦』、『天網島』、『油地獄』等の世話物の外に、『津國女夫池』、『井筒業平河內通』、『蛙合戰』などの時代物にも見えてゐる。此冷泉といふのは鎌倉時代に於ける冷泉家の和歌の披講卽ち歌ひ方の曲節から出たものではなからうか。此曲節が頗る優和なるものであるといへば、時代物でも和かい詞句や世話物などに、多くそれが用ひられてゐることもうなづけるやうである。

燃え立つ紅（もみ）や緋ぢりめん綾や綸子の下紐は、腰にからまく我が絆撫でゝ、冷泉黑髮、おもかげ、の、朝夕向ふ丸鏡（河內通の怨靈振分髮）

いとし可愛いと締めて寢し、移り香も何と、冷泉流れの、蜆川（天網島）

『聲曲類纂』を見ると、冷泉節の說明に、『昔の淨瑠璃物語十二段の文句の中に、「扨もやさしの冷泉や」といふ所へつけたる節なり、別に冷泉節といへる音曲あるにあらずと竹本播磨が淨瑠璃口傳書とて、門人の著はせし草紙にいへり。又安齋隨筆には、「更科冷泉もろともに」といふ處に付けたる節なりとあり』とあるが、此の說明も不明晰である。然し「やさしの冷泉や」の句には何となく私の說と關係がありさうに思はれる。

網戶節といふのも『國性爺』の九仙山や『平家女護島』等度々用ひられてゐるが、此も『聲曲類纂』によると、冷泉節と同じく、『十二段』の文句の、「柴の網戶を押ひらき」といふ所に附た節で、別に網戶節といふ節がある

のではないとある。

三　年中行事的歌謡　これは季節に應じて年中行事的に繰返される歌謡の曲節で、よく一般聽衆の聞馴れたものとして次の如きが見られる。

萬歳　鳥追　大黑舞　猿廻し　鹿島の事ふれ　タヽキ　鉢叩　節季候　厄拂

萬歳の詞章は拔萃したり作りかへたりして處々に用ひられ、『大經師昔暦』には曲節も詞章も長々と引かれ、『天鼓』には萬歳の段まで設けられ、その他『夕霧阿波鳴渡』にもつくりかへが入れられ、『平家女護島』にも、『松風村雨束帶鑑』にもそれが取入れられてゐる。

鳥追はそれと曲節付をしたのはないが、『天鼓』に、

やんらめでたや千町や萬町の鳥追が參りて、福の神いはひこめ、しらげの米やろ、眞白げの米やろ、米やらうが定には、福と戀と參りて、……

といふのなどは、タタキの曲節付に見られる鳥追の歌である。此タタキといふのは「室町時代から編頭巾をかぶり腰に箆をつつて、手をもつて胸を叩きながら歌つて歩いた乞食」をいつたのださうで、それの曲節は『卯月の潤色』、『双は氷の朔日』、『大經師昔暦』、『津國女夫池』、『傾城島原蛙合戰』、『雙生隅田川』、『油地獄』など色々の曲に用ひられてゐる。

猿廻しの歌は『門出八島』の早姫道行に「猿は山王まさるめでたき」と一句引かれてゐるだけだが、元祿享保に盛えた大黑舞の歌は『淀鯉出世瀧徳』の道行に、可成り長い文句として用ひられてゐる。

歌大黑舞 渡つた〱光る君の渡つた、夢の浮橋六十帖を渡りつめ十帖と詠じた、一に一夜のお情の夕顔の若ばえ、二に匂ひたきしめて浮舟にかげろふ、紅梅竹河橋姫に手習ひ、わが名ゆかしき東屋でこれ樣の忍び寢。

といふのがそれで、歌の意味は殆んど不得要領である。又『佐藤忠信二十日正月』の下卷にも「大黑大黑大黑や

大黒舞を舞はうよ」と大黒舞のやつしが入れられてゐる。

　鹿島の事觸れといふのは『人倫訓蒙圖彙』によると、大幣をかつぎ右手に扇をもつた神主姿で「これや此方へ御免ならう、是は鹿島香取より罷出た事觸れでござりや申す」と前置をして、その年の天下の吉凶禍福に關して、神託を日本國中にふれまはるといつて、出鱈目をしやべりながら廻り歩いたもので、近松は之を、『用明天皇職人鑑』にも『二枚繪草紙』にも應用してゐる。その中『職人鑑』のは隨分長いもので、『二枚繪草紙』のは更にこれを面白をかしく作りかへて省略したものである。

　踊唄。近松が取入れてゐる盆踊唄その他の踊歌は他の流行唄と共に非常に澤山あるのであるが、而もそれが一一踊歌とも書いてなく、只歌といふ曲節付があるのみのものが非常に多いのであるから、本當に其踊唄の名稱やそれが生れた場所などを知ることはなかなか容易でないやうである。けれども岡崎踊とか伊勢踊とか大和踊とか、大津追分繪踊とか小倉踊、柴垣踊、海道下りなどは、其中に含まれた地名から、之が流行原地を推定することが出來るが、只音頭とあつたり踊クドキとあつたりするものなどは、之を調べるに隨分面倒なやうである。何れにしても馬子踊、馬場先踊、與作踊、鹿踊、唐人踊、ぞんぞりこ踊等、隨分諸方の踊の曲節が取入れられてゐることは注意すべきである。此外湯治場に關するものや、『女護島』の「平家平家と千種も靡く扱はゐよいか佳みよいか」の如く、何でも變つた曲節であれば耳にふれる毎に近松は之を取入れてゐるのである。

　それからタタキと間違へられさうで、全く異るのは鉢叩である。これは念佛を唱へながら鉦を鳴らし瓢を打つて、年の暮れ近い頃に巡るもので、曲節の名目にも正本には必ず鉢タタキと記してある。

鉢タタキ死神の、導く道やかげろふの、はかなき蟲もたまたまは、朝の露に生きのこる、それよりもなほ、あだくらべ、…
…（二枚繪草紙道行の初）

鉢タタキ此處に消ゆれば、向ふには、今燃えそむる、無常の煙引、昨日おくれし其の人も今日は又、明日の人に、　フシ先立

つ身とぞなりにける。（娥歌かるた）

元來が空也念佛から出たものといへば、かうして悲哀の調子を帯びた歌詞を用ひたのが自然であつて、『賀古教信七墓廻』のも『十二段』のも、『天神記』のも、さうした傾向のものであるが、『聖徳太子繪傳記』に於ける鉢叩は、世話に砕けてやや趣が變り、『關八州繫馬』の第一段三ケ所に用ひられてゐるものは、更に一層巫山戲たものである。

山憚りながら御案内と手を取るを振放し、鉢叩ア、之は何とも心得ず、つひに見た事ない君が、しなだれ給ふは甘い事、我も岩木にあらねども、内に殘せし山の神、めつたむしやくしや悋氣するじやのちやのきよのきよひよん、お腹立つまゝきよひよん、ナ、怖やの、こはや〳〵寒き山野に、ていど待ちくらして、やがて迎ひにでずるで、すでんど撲たれぬ先に、……（繫馬）

又年の暮になつてやつて來る節季候の文句は『夕霧阿波鳴渡』の初めの處に、

節季候大々盡太夫樣より附屆、門を賣る聲山草や、ちよつと祝ひましよ裏白ゆづりは、ごまめでござんせの春永に……。

と大分長く用ひてあり、厄拂は『雪女五枚羽子板』に、わざわざ「初春厄拂」として、

やあら目出度や此方の御壽命申さば、鶴は千年龜は萬年、浦島太郎が八千歲、東方朔が九千歲、西王母が桃の核……打つて打出す金錢、銀錢、福德圓滿惡魔外道、打拂うて西の海へさらり〳〵さつさつこきやこう。

と可成り長い文句を上方の厄拂として用ひ、それについで更に近松がひねり出したらしい東の果の厄拂の詞が、上方の厄拂よりもずつと長く記されてゐる。

四　各種の作業唄　農工商漁業等の各種の作業に從事するものの間に用ひられた民謠が、また到る處に近松によつて利用されてゐる。

臼踏歌、馬子歌、小室節、麥つき歌、鍛冶屋の歌、さらし歌、木遣歌、木割歌、石切歌、舟唄、ゑびつり歌、

子守歌、酒賣の詞、讀賣の節

即ち『日本武尊吾妻鑑』第三には臼踏歌、木割歌、『堀川波鼓』や『丹波與作』には馬子歌、小宗節、『天神記』第三には牛牽歌、『持統天皇歌軍法』には麥搗歌、『重帷子』には鍛冶の歌、『さつま歌』にはさらし歌、『阿波鳴渡』には木遣音頭、『卯月の紅葉』には石切歌、『浦島年代記』には舟歌、ゑび釣歌、『賀古敎信七墓廻』には子守歌、『吉野都女楠』には酒賣の詞、『二枚繪草紙』や『大職冠』には讀賣の節までも川ひられてゐる。

五 遊戲歌謠 遊戲に關するものとしては、童謠は『相模入道千匹犬』にも、手鞠唄は『卯月の紅葉』にも見られ、歌舞伎歌の山車出端の歌は『雪女五枚羽子板』に、所作歌は『淀鯉出世瀧德』に、獨樂廻し歌は『松風村雨束帶鑑』に、鳥威しの歌は『重帷子』に、箏歌は『本朝三國志』に用ひられてゐる。

六 流行唄 何といつても當時の流行歌の用ひられてゐることは殆んど枚擧に暇がない。『重帷子』の「油壺から出すよな男」の歌でも、又同曲 の「露の笹原……」の歌でも、『淀鯉』の「吾妻請け出せ」でも、『用明天皇』や『二枚繪草紙』の「沖に戀路のいろは船ほれて、ほの字の帆が見ゆる」でも、『曾根崎心中』や『卯月の紅葉』や『丹波與作』の江戸三界の唄でも『さつま歌』の「源五兵衛どこへゆく」でも、『五十年忌歌念佛』の「向ひ通るは淸十郎」でも、又『歌念佛』や『重井筒』の「夜さ來いといふ字を金紗で縫はせ」でも、『萬年草』の「女嫌やる高野の山へ……」でも、皆流行唄によるか之を改作したものである。或は相の山節も『夕霧阿波鳴渡』や『川中島合戰』や『生玉心中』などに度々用ひられてゐるが、投節の曲節も『重帷子』にとられてゐる。その他間々挾まれてゐる囃子の詞によつて名をつけるとすると、『千匹犬』のヨイヤサ節、ヤレサテ節、『女楠』のションガエ節、『栬狩』のサンヤレ節、『女夫池』のドツコイ節、『油地獄』のチンツ節等隨分澤山あり、支那音まがひの流行唄らしいものも『天網島』や『國性爺後日合戰』などに用ひられてゐる。序に此支那音まがひの歌の中『天網島』の最初にあるのを、河口慧海師は西藏語だといつてゐられると嘗て一新聞紙は傳へたが、此頃までに、

西藏と日本との間に交通のあつたことが證明出來ぬといへば、河口氏の說には疑ひがあり、矢張樋口慶千代氏が『近松語彙』にも說かれる如く、法華經中の語句をかりて近松が創りあげたものと見るべきやうである。

七　宗教的歌謠　これに屬すべきものとしては次の如きものをあげることが出來る。

歌祭文、歌說經、歌念佛、比丘尼歌、和讃、地藏和讃、巡禮歌、神子の口寄、山伏の詞

歌祭文。『難波土產』の中に近松は「昔の淨瑠璃は今の祭文同然にして花も實もなかりしを……」といつてゐる。昔の淨瑠璃も拙劣な文から成つてゐたが、貞享元祿の頃に盛になつてゐた祭文も、文章としては至つて取り柄のないものであつた。けれども當時その曲節は一般の心を引いてゐたものか、近松は此祭文を幾度も用ひてゐる。『賀古敎信七墓廻』の第二段の櫻祭文や、『大經師昔曆』の下卷のおさん茂兵衞曆歌は最もよく知られ、その他『生玉心中』の嘉平次おさが道行、『吉野忠信』第四の女郎名寄、『雙生隅田川』第四の狂女道行等に用ひられ、『相模入道千匹犬』の義光の妹が僞狐となつての歌祭文の外、『日本振袖始』、『津國女夫池』、『宵庚申』などにも用ひられ、滑稽じみた陽氣な曲節を以て大衆に好まれてゐたのであつた。

歌說經。其昔平家沒落の頃信西入道の子憲澄が說經といふものを起し、泣いたり笑つたりの伎をして、因果應報の理を講じてゐたことが後の說經節の因をなしてゐることは別に述べた。此說經節も德川時代に至つては三味線を伴奏樂器とし、操人形を之に合せて芝居を興行してゐたのであるが、それが卽ち歌說經ともいはれるもので、三味線に合せる前はささらを用ひて拍子をとつたものである。その古い語り物には『十二段草子』もあり、『高館』（寛永二年）『かるかや』『山庄太夫』（寛永八年）等もあつて、それが又淨瑠璃の正本として用ひられたのである。此說經節なるものが淨瑠璃の正祖であるやうに思はれるが、義太夫節の淨瑠璃があまり勢力を得てしまつたので、享保頃から後は說經の操芝居は壓倒されてしまつたのである。けれども淨瑠璃の勃興時代から、貞享元祿にかけては、說經も非常に盛になつたので、祭文が陽氣な基調を有するに反して、陰悽悲哀な調を帶びてゐる

說經を、之と對照應用することの妙味を示すべく、近松は屢〻兩者を對立させてゐるのである。古くは『世繼曾我』、『門出八島』、『根元曾我』、『三世相』などから、『さつま歌』、『栬狩劍本地』、『傾城反魂香』、『日本振袖始』、『五十年忌歌念佛』、『宵庚申』などにも用ひてゐる。思ふに、

祭文無慚なるかな稻田姫、昨日迄も今朝迄もヲクリお乳や乳母にかしづかれ、荒き風にも、あてぬ身をつれなく一人捨てられて、說經父よと呼べば谷の聲、母よと呼べば松の風、……（日本振袖始）

の如く、兩者を對立させた曲調美は、頗る時代人の興味を引いたものであるらしい。

歌念佛は鎌倉時代頃に行はれた念佛踊の變態で、德川時代には京阪に流行し、京都の日暮林清、其弟子林故、林達、大阪の存道等は最有名にして、『五十年忌歌念佛』には明かに歌念佛とかいてあるが、其他の淨瑠璃の中に林清と記されてゐるのは此歌念佛のことである。

少くわん歌念佛觀ずれば夢の世や、寢てあたゝめし懷子、キンいつの間にかは浮かれそめ、三界を只家として、袖笠雨の宿りにも心とゞめぬ、フシ假枕、……（五十年忌歌念佛）

『井筒業平河内通』の業平歌念佛にはずゐ分長く用ひられてゐる。

林清是は扠置き、對王殿や安壽姫、丹後の國由良の港、山桝太夫が買取つて、地渡す道具は何々ぞ、……（河内通の道行）

歌念佛の一種である歌比丘尼も、元來佛法勸進を目的としたもので、其勸進の文句を歌のやうにして歌つたものであるが、それが遂に淫賣婦にまで落ちて、なまめかしい小唄を歌ひながら色を賣つたものである。近松は『吉野都女楠』の第四段の始に比丘尼歌をあげてゐる。

歌よさ樣の、寢姿窓から、見れば、花ならば初櫻、月ならば十三夜、盛まだしき、閨の內さては、野に咲く百合の、花しよがえ、地ちとくわん フシちとくわん。

彼等の曲節も、思ふに歌念佛のそれと大差はなかつたのであらう。

此外宗教に關したものとしては、巡禮歌は『曾根崎心中』や『嵯峨天皇甘露雨』『烈は氷の朔日』などに、和讃は『油地獄』に、地藏和讃は『天網島』に用ひられ、神子の口寄は『卯月の紅葉』と『潤色』に用ひられ、山伏の詞は『油地獄』に應用されてゐる。

偉大なる功勞　以上の如く近松は先行藝術や姉妹藝術から色々の曲節を取入れたのみでなく、年中行事的歌謠とか、作業民謠とか、遊戲歌とか種々の流行歌とか、宗教的歌謠などから、曲節は勿論歌詞そのものを借り來つたりしてゐること殆んど數へ盡せないほどである。之によつて近松は淨瑠璃の情趣を豐にし、曲節を複雜にして、音樂的效果を增進してゐる事は勿論であるが、それと同時に一般大衆の間に音樂的趣味を普及した功勞は計り知るべからざるものがあるのである。而も近松は此等の流行唄や民謠を取入れるに當つては、其文學的價値の十分なるものは間々之をその儘取入れることはあつても、原作の歌詞にしても無味乾燥であるとか、拙劣低級であるとかするものは、必ず之を改作して詩味豐富なるものとすることを忘れず、若しくは原作その儘を取入れるにしても、自己の藥籠中に入れるなり更に之を自己の坩堝に入れて作り直し、清新流麗なるものとして、近松その人の創作であるが如く生れ變らしめ、或はまた曲節のみをかり來つて、自ら原曲に似て而も原曲の及びもつかないやうな、立派な詩歌を創作したりしてゐるのである。かうして原曲の歌詞をその儘借用するに止めない所に、彼の手腕を尊重すると同時に、彼の文學的音樂的功勞の偉大なることを認むべきであると思ふ。

近松時代の諸流の曲節

各流派の語り方　嚴密にいふと、僅に正本の節章付墨譜によつて、曲節の模樣を想像し得るに過ぎない今日、各派の淨瑠璃の語り方の差別を明かにすることは不可能であるといはねばならぬ。何となれば西洋音樂に於けるが如く、聲樂的に嚴密な音階が守られたでもなく、從つて同一節章付でも、流派により人によつて曲節が異つたであらうし、初期に於ては節章付を祕密にする傾があつた上に、記號も、記號の用法も不充分であり、その爲に今日殘存せる節章付が頗る不完全なものであるからである。けれども此等の節章付及び其模樣によつて、諸派の語り方の流風とか語り樣といつたやうなものは、大體之を髣髴すること丈けは出來ると思ふ。勿論此等の流風は、用ひられた節章付と、其用ひ場所、回數、用ひ方などによつて想像する外はないが、又最初の語り出しとか、或は段切に於ける結び方の樣式などによつては、最もよく之を髣髴することが出來るであらうと思ふ。蓋し最初の語り出しは最も多く聽衆の注意を引く所であり、段切の如きも亦その傾きがあり、從つて太夫等の間には相當に重きを置かれた所であらうからである。又かういふ意味に於て、古淨瑠璃時代には一種の定り文句とされた、最初の「さても其後」とか「かくて其後」などの詞句も、聲調べの必要上からでもあらうが、實際にそれぞれの流派で各ゝ獨特の語り方をしようとして、隨分後の頃まで形式的に尊重されてゐたやうである。私は卽ち此等淨瑠璃の語り出しや、各段の初や終に於ける曲節について、近松時代の色々な太夫殊に大阪及び京都に於ける、成るべく近松に關係ある主なる太夫數人の節章付を調べて見たいと思ふ。それが多少は各流派の語り方の差別を想

像するよすがとなり得るのみでなく、近松の創作用意と關係をもつてゐるとも信ずるからである。

井上播磨の語り方　京阪に於ける淨瑠璃中興の祖といはれ、古淨瑠璃時代の立て者である播磨の曲節がどんなものであつたらうかは、今日殆んど全く知ることが出來ないやうである。彼が元來謠曲を好んでゐたことから見ると、非常に謠曲がかつたものであつたらうことは想像され得るのであるが、彼の用ひた正本にして、今日殘存するものも、東京帝大の霞亭文庫中に少くはないが、播磨時代には非常に曲節付を祕密にした爲もあつて、惜しいことには節章付がないものばかりで、播磨の最も得意な語り物であつたといふ『賴光跡目論』やその他の金平物などにも、何の節章付をも見出し得ないのである。本當に播磨の正本として疑ひないもので、多少の節章付のあるのは、延寶二年正月上演の『日本王代記』丈けである。けれども此正本に節章付があるといつても、量は至つて少く、僅に第一段に「三重」が二ケ所、第二段に「三重」が一ケ所、第三段に「ヲクリ」が一ケ所、「フシ」が四ケ所、「引取三重」が一ケ所、第四段に「三重」が一ケ所、第五段に「三重」が五ケ所ある丈けで、他には何の節章付をも見出さないのである。幾ら何といつてもこれ丈けでは如何ともすることが出來ない。此外に寬文三年六月上演の『那須の與一竹生島詣、付り舟いこん』と題する正本が一册、霞亭文庫內に見出される。此『舟いこん』なるものが播磨の語り物の一つであつたことは知られてゐるが、此正本が確實に播磨のものであらうか。大方さうであらうが、私にはまだ斷定は出來ない。兎に角此正本を見ると、『王代記』よりも早く出來てゐて、却つてもつと澤山の節章付がつけられてゐる。その第一段は「さても其後序おもん見るにめいくんは……與一宗高ヨロシとてフシ弓取一人ありけり」とあつて、此外には終まで何の節章付もなく、終に近く「せめ」が一つある。他の段には「三重」以外何もないが、第四段には、道行があり、「下色フシ、地、なきふし、ふし、下あみとふし、いろ地、いろ」、などの節章付が少しあり、第五段には、「下、いろおくり、ふし、いろふし、下おん、地、下いろ、上おん、ことば」などの節章付が僅にばらばらと見られる丈けである。けれども「ことば」といふのは

幸若舞曲に見られる「ことば」と同様で、文章が必ずしも吾々の用ふる對話や獨語から成つてはをらず、專ら語り方の上で其處を「詞らしく朗讀する」といふ意味の節章付の一つに過ぎない。此外各段の初には、何の節章付もなく、終にも殆んど何もない。そして十一段から成つてゐる。

この『舟いこん』を假りに播磨の正本であると斷定しても、如何に曲節付を祕密にしたにしろ、兎に角に後代の正本に比べて、節章付が如何にも少く、從つて、全曲の上にも曲節が少かつたか、さうでなければ、まだ定まつた曲節が少かつたかといふことはいひ得るやうである。二世義太夫播磨少掾の語つたところとして『音曲口傳書』にいふ、「此人（井上播磨の弟子理兵衞）の弟子五郎兵衞（後の義太夫）音聲すぐれてよかりけるが、つらつら思はれけるは、我語る所の井上氏の流は地ふし長ふして音を表とし、ふしを裏にこめて語り、又宇治氏の流は、地ふし短ふして、音を裏にかくし、ふしを細かに語り、兩流共いまだ節章句さだかならず、やうやう詞、地、地ウ、地中などと計りなり。いでや井上の長きをちぢめ、宇治の短きをのばし、音の表裏をそなへ節の長短をまじへ、序破急を定め、一流をたて語るに諸人甚だよろこぶ。ここにおいて名を竹本義太夫と改め、筑後掾と受領を拜す……」云々の言から見ても、兎に角井上播磨にはいまだ曲節確立したものがなかつたのではないかと考へられ、從つて語り方の樣式も、先行藝術による以外に、一定しなかつたものの如く思はれるのである。

山本角太夫の語り方　角太夫の正本は、彼の正本と推定して間違なかるべきものを合せると、大分澤山に殘存してゐる。其最も確なものは彼が土佐掾と稱する前相模掾と稱した時代のもので、私の見たものに、天和二年正月上演の『辨才天利生物語』（天下一相模掾正本）と『弘法大師誕生記』（相模掾正本）といふのがある。更に此以前延寶四年上演といはれ、角太夫の正本とある『酒呑童子』も見た。試に先づ此三冊の各段の最初と結尾に於ける節章付を拾つて見ると、例の語り出しの定文句、「さても其後」（一段）、「去程に」（二段）について、其後各段に、一かくて其後」があり、それには可成り細かい胡麻點もついてゐる。

一　酒呑童子――（山本角太夫正本）

第一段　には「さても其後」の頭に「序」とあり、ついで来る本文の肩に「コトバ」の章がある。此段の終は落丁となつてゐて分らぬ。（以下時々章の一字を節章付の意に用ふる。）

第二段　初めは落丁にて不明、終に近く、「カントメフシ」の章がある。

第三段　は定文句がすんで、本文「ともとしいつはりなきにより……」の肩に「地色」の章あり、終に近く「カントメフシ……イロ」の章。

第四段　定文句の後、本文「六人の人々は……」の肩に「地」の章、終に近く「カンイロコトバ、イロハヤメコトバ……ハル……セメ」の章。

第五段　定文句の後、本文「頼光の出立には……」の肩に「カヽリフシ」の章。終は落丁にて不明。

尤も此と同じ曲にて、京都、江戸鶴屋板といふ方のは、第二段の初は同様だが、第三段の初が「地」第四段の初が「地色」で始められ、両書の間に曲節付が少し異つてゐる。

二　辨才天利生物語――（天下一相模掾正本）定文句の後は皆コトバで始まつてゐる。

第一段　「さても其後、序詞花ひらくれば天下皆春なれや萬世の、のどけき雪ぞめでたけれ、爰に人王百三代……」とあつて、「爰に……」の肩には何の章もなく、段の終に近く「イロ」の章あるのみ。

第二段　「去程に、コトバ辨慶は東山ししが谷……」。段の終に近く「カントメ……イロ」。

第三段　「かくて其後、コトバ辨慶は……」。段の終に近く「カントメフシ」。

第四段　「かくて其後、コトバ辨慶は……」。段の終に近く「カントメフシ」。

第五段　「かくて其後、コトバ辨慶は……」。段の終に近く「ウタヒ」の章がある。

三　弘法大師誕生記――（相模掾正本）

第一段「さても其後、序コトバ本文……」。段の終に近く、「カヽリセメ……ヒヤウシ」の章あり。

第二段「さる程に、コトバ本文……」。終に近く「カントメフシ」。

第三段「かくて其後、コトバ本文……」。終に近く「カヽリセメ……イロ」。

第四段「かくて其後、コトバ本文……」。終に近く「イロヒロヒ」。

第五段「かくて其後、コトバ本文……」。終に近く節章付けあれど判明せぬ。

四　日本蓬萊山——（山本土佐掾正本）

これは繪入十七行にて、各段の初めは前者と全く同樣式の節章付によつてゐる。

以上を見ると、各段の最初には「さても其後」「去程に」「かくて其後」の定り文句を用ひ、段の結尾といへば「感ぜぬ人こそなかりけり」、若しくは「中々申すばかりはなかりけり」が用ひられてをり、此等の定り文句は後の五、六、七等の例に見るが如く、皆一定の形式によつて語られてゐるのである。更に段初めの定り文句がすんでから、ついで來る所の各段の本文は、皆幸若舞曲風のコトバの曲節で語り出されてゐるのであるが、これは大抵の場合に角太夫節の流義であつたやうである。此コトバとあるのは、事實に於て、決して對話や獨語風の詞章から成つてゐる場合に限らず、全然吾々の日常の對話とは關係ない、敍事敍述の文から成つてゐる場合にも、コトバといふ節章付がしてあるのであるから、既に述べたやうに、一口にいへば吾々の話す詞風に語るといふ意味であらう、卽ち曲節をつけて語る「地」といふ語り方に對して、詞樣に節のない語り方をする意を示したものであらう。それから段の終に近い主なる節章付は角太夫節ではカントメフシ又はカカリセメが最も多く用ひられてゐるやうである。此傾向は下の如く角太夫又は彼の一流が近松物を語つた場合にも同樣に現はれてゐる。

五、瀧口横笛——（題簽『よこふえ』山本土佐掾直傳全とあり、內には『瀧口よこぶえ』太夫直の正本とあり）

第一段「下アさ、ても、そ、中ヲンののち、引それ男女色慾の道は……ここに本朝八十代の帝をば、オロシ高倉

の、下院と、中申、奉る、地内には三皇五帝の道を守り給へば、……」。段の終近くに「カントメ……ユリ引」の章あり。

第二段「中さるほ、ヲン下どに、コトバげにや誠に人界の……」。段の終近くに、第一段同様「カントメ……ユリ引」の章。

第三段「上かくてそ、持ヲン下ののち、コトバ小松の內大臣……」。段の終は第一段同樣。

第四段「上かくてそ、持ヲン下ののち、コトバされば人間の……」。段の終は第一段同樣。

第五段「上かくてそ、持ヲン下ののち、コトバめぐり合ひたる人々は……」。段の終近くに「カ、リ……セメ」の章あり。

六　門出八島——（山本土佐掾の正本にて天和貞享頃のものかといはれてゐる。義太夫の正本『津戸三郎』はこの改作である。）

第一段「扨も、そ、の後、コトバ釋迦に提婆あり……」。段の終に近く「カントメ」の章あり。

第二段「さるほ、どに、コトバ九郎判官義經……」。段の終近くに第一段同樣の章。

第三段「かくてそ、の後、コトバ夕霞八島の……」。段の終近くに前同樣。

第四段「かくてそ、ののち、コトバ佐藤庄司……」段の終近くに前同樣。

第五段「かくてそ、ののち、コトバ四海波靜に……」。段の終にやや近く「イロ」の章あるのみ。

七　出世景淸——（貞享三年二月作）元來義太夫の正本を角太夫が語つたものには、

第一段「さても、そ、ののち、コトバ妙法蓮華經……」。段の終に近く「カントメ」の章あり。

第二段「さる程に、地誠やたけきもののふも、……」。段の終近く「カントメ」の章あり。

第三段「かくて、そ、ののち、コトバ惡七兵衞景淸行衞しれず成たれば、……」。段の終前同樣。

第四段「かくて其後、コトバげにやまうしやう……」。終近く前同様。

第五段「かくて其後、コトバ右大將賴朝……」。終に近く「カカリ」の章あり。

八　源氏烏帽子折――（題簽「ゑぼし折」山本土佐掾直傳とあり、中には『源氏ゑぼしおり』太夫直正本とある。從つて門弟の正本である。）

第一段「下ア中アさても、中そ、ヲン下ののち、コトバげうふうゆるくふいてとうじつおごそかにかかやき、しゆんうなめにそそいでせいゑん花をよそほひす、今このときかや四つのゑびす八つのすみ、はるものどかにたつなみの、いろふしごしらかはほうわうとておろしわきて、下めでたき、中けんわうあり、地あまつ御國を……」。段の終は「カントメいとま申して立かへる風神雷神やくじんも取ひしぐべき勢は、せうき大じんし王の、あれたる姿もかくやらんと皆感ぜぬものこそなかりけれ」

第二段「中さるヲンほ、下どに、コトバさきの安藝のかみ清盛の御前には、……」。段の終は「鳥のカントメとぶが如くに下りける、心はさすが大鳥の千里一はね源氏の運、末賴もしとも中々申斗はなかりけり」

第三段「か上く持てヲンそ、下ののち、コトバげにや三百六十日……」。段の終は「跡より、追つき奉らんとカントメいさみにいさむ有様は、ただはんくはいもかくやらんと恐れぬ、者こそなかりけれ」。

第四段「上かく持てヲンそ、下ののち、コトバ彌平兵衛宗清は……」。段の終は「とカントメ悦びあづまに下らる、かの義經の御有様由々敷共中々申、ばかりはなかりけり」

第五段「上かく持てヲンそ、下ののち、コトバ牛若の御勢……」。段の終は「とカントメ悦び勇みてそれよりも引へ……めでたし共中々申、ばかりはなかりけり」

以上『瀧口横笛』以下四篇の節章付を前の角太夫節の正本と比べると、矢張角太夫若しくはその一流の語り本であることを推定し得るやうであるが、此推定に立つて見ると、角太夫節も延寶以來次第に其曲節を確立し、節

章付も元祿に至つて固定したもののやうである。そして此角太夫節が依然として續けてゐることは、各段の初めに於ける定り文句の一定した語り方について、大抵幸若舞曲流のコトバの語り方を以て始め、段の結びに近く、甲高いトメ節といふものを次第に定形として完成し、遂にそれを一定の様式としてゐることである。

更に幾分注意に價することは、語り方の上に於て音を切るに方つて、古くは一詞句一詞句の切れ目を土臺としたものが、後に至るにつれて、一句は完成せずとも、曲節の都合上どこでも切ることが、漸く生じて來たことである。そしてそれは曲節の上に變化を作るに必要と見出されたのである。

岡本文彌の語り方　別に述べたが如く、太夫の點から出羽掾と信濃掾とは同一系統であるとして、節章付の點からも之を裏書することが出來るやうに思はれるが、如何にせん、私が見た正本にしても十種内外であり、而もその凡てに節章付が綿密でもないのであるから、殘念ながら、文彌節の語り出し及び段切の結び方についても、餘りはつきりした特徴を摑み上げることは出來ないのである。けれども十種の正本について、試に語り出しと段切の語り結びの節章付を調べて見ると、第一に、寛文二年京都版、伊藤出羽掾正本『あさいなしまわたり』には「三重」の章があるのみである。第二に、うれい節、泣き節、等の非常に多い所から、文彌節の正本ではないかと思はれる『さんせう太夫』は、延寶六年の正本でありながら、既に太夫とワキ太夫と二人で掛合で語つてをる外、次の如くこれぞといふ變つた點もない。卽ち、

二　さんせう太夫――（これは或は文彌節の正本ではなくして、單に說經の正本であるかも知らない）

第一段　「ワキコトバそれおやこ兄弟の……」と始まり、やがて「太夫フシ是は扨置地ここに又しのぶの郡……」で受け、段の終に近く「ツメ」の章あるのみ。

第二段「是は扨置、みやきの三郎は、……」で始まり、そこにも終の方にも何の節章付がない。

第三段「ワキコトバさるほどに月日とまらぬ習にて……」。終に章がない。

第四段　は初にも終にも章がない。

第五段「太夫フシさる間おひしりは……」と始まり、終に「ツメ」がある。

第六段「あらいたはしや若君は……」と何の章もなく始まり、「ツメ……ハヤク……」の章で結ばれてゐるに過ぎない。

三『四十八願記阿彌陀の本地』（貞享元年、京都近江屋治郎右衛門版、岡本文彌正本）には第一段にも他の各段にも何の前置もまた節章付もなく、又各段の終に近くも何の章も見出されない。只第一段の中に「フシ、ヲクリ、三重、フシキンカハリ上」などの節章付が極めて僅に見出されるのみで、第二段以下にも「三重」位が少しばかりある丈けである。

四　日蓮上人御誕生記――（元祿四年未年菊月、大阪吉身や藤九郎版、繪入、伊藤出羽掾正本、題簽『法華經守護』）

第一段「さても其後序爰に一じやうみやうほけきやのうしゆご……是後にはヲロシきしぼじんとぞあがめける、地色あしゆら王の……」。段の終は「地大くわうめうをげんし給ひクリ上さまさま引フシいたはり歸らせ給ふ大慈悲の御はうべん有がたしとも中々申ばかりはなかりけり」。

第二段「地かくてかうてい女は……」。段の終に近く「ヒロヒ」の章。

第三段「コトバ去間釋迦如來は……」。段の終に近く「イロフシ」の章。

第四段「色詞しやか如來……」。終に「クリ上フシ」。

第五段「地去る程に……」。終に近く「イロ」の章。

五『源平太平記』（京都正本屋喜右衛門版、上るり今文彌、からくり山本彌三五郎とあり、繪入五段物）は、今文彌の語り物だが、殘念ながら、正本中に何の章も見出せない。

六　生玉北向八幡宮（前に信濃掾正本とあり、奥附に出羽信濃掾正本とある、上中下の三巻物）

上巻「序それせいたくしやうからして天と成地となる、……いはゆる之を四姓と名づけ、日本武士の始とす、地色すでに時去り時至つて……」。段の終に近く「……皆正しきのからべを傾け、クリ上セメなをかしはでの音たへずかみさびするぞ有がたき、めでたき共中々申ばかりはなかりけり」

中巻「地色せつせんみなとの代官しよく……コトバここにちもりの傾城屋よしやの長といふもの……」。段の終に「コトバ……天晴見事のきやうれつやと皆色をぞなしにけり」

下巻「地おん大將豐若丸……」。終は「地セメしん力のたへ成今の物語、語り傳へて聞つたへ書きも傳ふる一巻は治る御代のしるしなり、めでたし共中々申ばかりはなかりけり」

此外の正本には節章付の見るべきものは殆んどないが、只一つ阿波太夫が語つたもので、文彌節であることの疑ないのは『山桝太夫』である。

七　山桝太夫――（題簽に岡本阿波太夫とあり、中に山本河内掾作、終に伊藤出羽掾正本とある）

第一段「序詞それ釋迦大師……ゆらいをヲロシ尋ね奉るに地天津すべらぎの……」。段の終に近く「クリ上フシ」といふ章がある。

第二段「コトバ地はらう月……」。終にやはり「クリ上フシ……セメ……」の章がある。

第三段「地太夫おや子はつし王丸……」。終に「クリ上フシ」。

第四段「コトバその地さきの右大臣……」終に「クリ上フシ」。

第五段「地つし王丸親子の……」。終に「カカリ」の章がある。

此曲の語り出しと段末の結びとは、大體以上の如くである。

以上述べ來つた所を見ると、初期に於ては、文彌節ではまだ語り出し及び結びの様式といふものが固定しなか

つたやうであるが、次第に「コトバ」又は「地」で語り出し、段の終は「クリ上フシ」又は「カカリ」で結んだのではないかと思はれる。そして「コトバ」の曲節といふのは、勿論幸若舞曲式のもので、未だ純粋の對話若しくは獨語等から成つたものでなく、文章は敍述敍事の文であつて一向さしつかへないこと、角太夫節と少しも變りないのである。さういへば角太夫が出羽掾座に一時をつたことがあり、また二代目文彌かは角太夫の弟子であつたこともあるやうであるから、兩流の語り出しに「コトバ」の章節付があつたり、第五段の終に「カカリ」や「セメ」の曲節があつたりする所、何となく、多少相似た所があるやうにも思はれるのである。それにしても、紀海音が當時の主なる淨瑠璃の語り口を形容した『淨瑠璃古今の序』の「土佐が節の意氣込は、心餘りて詞さへ、御前づとめの小姓衆が、げんぶく、いごは色なくて、兄分したふ姿あり……岡本文彌が泣き節は、いたづら巧む心無く、若後家立て上下に、もみの絹着ぬ氣色あり」の文は、角太夫文彌兩太夫の面影を髣髴せしむるものがあると思ふ。殊に土佐掾の角太夫節が、幾分艶の乏しいに反して、文彌節は派手な着物を着ない若後家じみて、生氣の乏しさはありながら、わざとらしからず、自然にしほしほとして憂ひを含んでゐるやうに思はれるものがあつた事は、泣き節とか憂い節とか、カカリの曲節の多い所にもうなづかれるやうである。或は今日佐渡に殘つてゐる文彌節といふ淨瑠璃は、昔の文彌節淨瑠璃とは非常にちがつたものとなつてはゐるであらうが、嘗て私が聞いた所では、詞の文も地の文と殆んど差別なく、只歌ふが如く泣くが如く語り續け、頗る今の說經節に似てをり、三味線ものべつに彈きつづけて、現存の奥淨瑠璃と殆んど同様で、今日の義太夫節の語り方とは甚だ異り、昔時の語り方や曲節を、少からず殘してゐる所がありはしないだらうかと思はれたのであつたが、昔の文彌節といふのも大體あんな風に語られたのではなかつたらうか。それにしても文彌節でも、元祿頃になると、よほど義太夫節の影響を受けたものか、曲節付に、義太夫節に近いものが殖えて來てゐるやうである。

宇治嘉太夫の語り方　嘉太夫の最初の語り出し、若しくは各段の語り出しに於ける曲節付を見ると、これとい

ふ目立つたものがないやうであり、各段の終に於ける節付も殆んど同様である。だから極端にいへば、嘉太夫節に於ては別に際立つた曲節を用ひないで語り出したり、若しくは語り結んだのかも知れないともいへるのである。勿論それほどでもなく、矢張一種の語り出しと語り結びの曲節をもつてゐながら、それを節章付として表はさなかつたのかも知れぬが、或は初めと終とにはそれほど苦心しないといふのが、嘉太夫節の様式であつたかも知れないのである。試に强ひて何かの節章付を求めるべく、近松の初期の作品で、嘉太夫が語つた二十四五篇を通覧すると、先づ次の二通りに分ければ分けることが出來るやうである。——第一類の例——

東山殿子日遊——（天和元年一月）

第一段「扨も其後 序 松根によつて腰をすれば千年の翠手にみてり、……千代の小松も今日よりは君にひかれて萬代のヲロシ源氏の春こそ久しけれ、地中ここに足利八代の公方……」。段の終は「……かの勝元が手柄の程、地さて我君の悅の體ウ御代、萬歲の御吉左右やと皆喜ば、ざるこそなかりけれ」

第二段「扨其後、中初春のウ御祝のこりなく納りて……」。終は「色勝元が振舞を、みる者聞く者押なべ皆褒めぬ人こそなかりけれ」

第三段「去程に、東山殿へは二條の關白基平公より御使色つかはされ、……」。段の終は、「ハルフシ昔も今も、中戀にうきハル名はたつか弓、やウたけ心もよウはく成ウまことに人の絆しなるはと皆こぞつて、語らぬ方もなし」

第四段「かくて其後、移ればハルかはる世の習ひ、御ウいたはしや八雲の前、……」。終は「キンげにや天運循環し、……恰も鏡に影ウうつり響きに、こゑの色おう、おうおうおうめでたし共中ッ中中計はなかりけり」

第五段「去間、中ウ畠山持國は御前に罷出ハル訴訟申され色けるやうは……」。終は「源氏の色御代の末長く、

コトバなを御子孫の御繁昌千秋萬歳めでたしともなかなか中ばかりはなかりけり」

かういふ風に第一類の第一段は、「序、ヲロシ、地」で始められ、他の段は凡てを通じて何の節章付もないか、あつても「フシ、中、地、ハル」などが時々どの段にか取入れられてゐる位で、各段常に、其初に節章付を見ることは滅多にないやうである。そして段の終には、幸若舞曲風に、對話でないに、コトバの章があるか、「キン」とか、「ウ」とか、「色」とかの章が折々見出されるに過ぎないのである。第二類といふのは、第一段の初めが、『盛久』のやうにウタヒで始まるとか、又は『曾我七いろは』の第一段の「次第やたてのすぎのふかみどり、ふかみどり下心のまとをいのらんサシそもそもさう州やたての杉と中は、八幡宮の神木にて詞一とせあとのごんのかみが……」のやうに、嚴そかに謠曲風に始められるのである。その他に變つたものといへば『源氏供養』のやうに第一段が「ヲロシ、地」で出てゐながら、他の各段は「地」で始まつてゐるものがあるが、これは私は完全な丸本を見たわけでないから、果して本當に加賀掾の語り出しの樣式であるか斷言しかねるのである。何れにしても二十四五篇の近松物の加賀掾の正本について、語り出しの節章付が大體一定してゐるとは思はれず、むしろ頗る自由で、例の二世義太夫のいつた「節章句定かならず」の評言が、何となく語り出しにもあてはめられるやうに私は思ふのである。蓋し此時代に於ては曲節未だ一定するに至らず、思ひ思ひに工夫を凝らしては、得意の一流を語り出すといふ風であつたからである。

說經の語り方　淨瑠璃の祖であらうと思はれる說經の、古い時代の曲節は亦知るに由ないが、最も古い正本だらうと思はれる寛永八年五月版の『せつきやうかるかや』には、旣にフシとコトバの二つの節章付丈けは見ることが出來るのである。といつてそのフシといふのも、如何なる節で語つたものか分らず、コトバといつても、幸若舞曲に於ける如く、普通の語り方に多少の色をつけた所謂詞風の程度のものであつたらうか。寛文元年五月版の『まつらの長者』や、同じ寛文年中の版らしい『あいごの若』などには、フシとコトバの節章付さへ見えては

ゐない。けれども後者にはワキの語が記されてゐるから、少くとも太夫とワキの二人で語つたものであることは明かである。

ところが江戸版である貞享四年刊行の縮入小形本『日蓮記』（八太夫正本）には、フシとコトバの節章付が記入され、更に享保三年初春刊行の『信田小太郎』（佐渡七太夫正本）及び、これと同じ佐渡七太夫の正本である『山庄太輔』などになると、最早却つて淨瑠璃の曲節の影響を受けたものと見えて、次の如き節章付を見出すことが出來るのである。

フシ　コトバ　セメ　上るり　ヲロシ　半ヲロシ　色地　ヲトシ　下　中　上　ユリ　七ツユリ　三重

ギン　ウタ　大ユリ　ヲクリ　色　色詞　ハル　クリ。

此等の外に時々「セリフあり」と記してあつたり、「是より色地……ヲロシ」とあつたり、「是よりワカレフシ」とあつたり、又三重は非常に多く用ひられてゐる。更にフシと云ふ曲節の中には、ヒロヒフシ、大ユリフシ、ソソリフシ、キンカハリフシ、オドリフシなどの外にも、まだ色々の變つたフシの名が見られるやうである。處が殊に面白いのは、時々「上るり」といふ節章付の見られることである。此節章付の意味は、勿論淨瑠璃の語り方を用ひて語るといふことであらうが、これが用ひられてゐるのが人物の詞の處に多いのを見ると、殊更淨瑠璃風に寫實的の語り方でもしたものか。若しさうでないにしても「セリフあり」と記された邊りでは、相當に寫實味を加へて語つたものかも知れない。さうだとすると、他の所は祭文などのやうに說經でも、非常に寫實味の少い語り方をしたものかと思はれる。兎に角之によつて、他の處の語り方は、說經と淨瑠璃とでは、相當差別があつたこと丈けは知られるのである。けれども所謂胡麻點などは、說經の正本にも、淨瑠璃や謠曲のと同樣のものが用ひられて、時々非常に曲節の濃やかな所があり、それかと思ふと、反對に曲節の乏しい所もあることは、義太夫節などと同樣である。

其後說經は、義太夫節淨瑠璃に押されて、衰亡の道をたどつたやうであるから、今日昔の說經の語り方を知る方法は全く無いのである。けれども元來說經なるものは、早くから隆盛を極めて、操芝居にもかけられたことであり、地方にも廣く行はれてゐたのであるから、却つて多少の形骸を地方藝術として殘してゐたことであらうし、これをたどつて、今日說經節の唯一の語り手である若松若太夫は、所謂現代風の說經節といふものを起したと傳へられてゐる。勿論今日の若松若太夫の說經節の曲節と、昔の說經の曲節とは非常に異つたものであらうが、その間に多少の類似點は認め得るのではなからうかと思ふ。それではその類似點は如何なる點であるかといふと、大體に寫實味が少く、頗る吟唱的歌謠的傾向の多い感じを與へることが、奥淨瑠璃や、佐渡の現存文彌節や、既に殆んど亡びかけて、僅に名古屋に殘つてゐる源氏節や、祭文などと同樣な點である。今日の說經節にも人物の詞の處では、三味線はあまり入らないが、それでも義太夫節の詞の時に於けるあしらひよりか、ずつと澤山に三味線があしらひとして加へられるのである。そしてまた今日の若太夫の說經節に於ては、此から生れた浪花節の如く、又薩摩や筑前等の琵琶の如く、語るに際して、文句の切れ目切れ目に、三味線が加へられて、伴奏に簡單な、リズミカルな所が出來、時には一寸した節めいたものも見られるが、淨瑠璃の地合に於けるやうに、文句につれて、永く續くメロディアスな伴奏は見られないやうである。此點が今日の說經節と義太夫節と甚だ異つた感を起させる點である。水谷不倒氏の話によると、若松若太夫の語り方には、以前は詞の部分に、もつと寫實味が乏しかつたやうに思はれたといふが、今日の彼の語り方には、實際詞の部分に、可成りな寫實味が加へられながら、而も大體唱吟味が濃厚に感ぜられるのである。

江戸半太夫は、最初說經の太夫であり、後に淨瑠璃節を語り出して、江戸に於て非常に流行を見たといはれ、彼の曲節は近松の中にも屢〻取入れられてゐるのであるが、彼の曲節中には以前半太夫が語つた說經の曲節が、可成りに多量に含まれてゐたものだらうと想像されるのである。

竹本義太夫の語り方　古淨瑠璃時代の曲節は、播磨節にしても、角太夫節にしても、嘉太夫節にしても、未だ其様式の確然たるものなく、各〻多少の特長はもちながら、皆一長一短あり、斷然諸流に絶するといふ程のものはなかつたのである。元來金平系の武勇物語を好んだ播磨の系統を引いてゐて、而も艶麗流暢な曲節を語つた嘉太夫の影響をも受けた義太夫は、主として此二派の長を取り短をのぞき、兩派を折衷すると同時に、當時に於ける諸流の曲節を統一して、新しく一流を語り出したのである。かくして『操年代記』のいふやうに、「義太夫大音にて、萬そろひたる上に、理兵衛（義太夫の師で、播磨の弟子）嘉太夫を呑込、おもしろき節をつけて語つた」ので、自然と大衆をして、「義太夫節は播磨この方の淨瑠璃と思ひつかし」めるに至つたのである。卽ち紀海音が『淨瑠璃今古の序』に記する所の「里の名も、宇治嘉太夫が一曲は、勤の外のむつ事に、きぬぎぬ惜む酒のかん、やうじ折焚く爐の煙、胸に比べて懷かしや、褄も裳もしどけなく、ほがらほがらと夜はあけて、木々に囀る鳥本や、雲の眉墨ほのかにて、光納まる有明の月の笑顏の鏡山……あるとあられぬ軍の評定して、早討立けるこそ由々しけれ、其俤もふし付も、耳に殘りて目に浮む、筑後の掾の世話事は、あはれでだてでしつぽりと、光源氏のきやうそくに、打もたれつつ好色の品定やる有樣も斯やと我はおもほゆる……」の一節に、これまで引用した海音の諸流に對する批評を比べて見ると、義太夫の曲節には播磨流の武ばつた所がありながらも、猶ほ嘉太夫流の艶麗な和かき味があることが自ら肯かれるのである。

義太夫が播磨節及び嘉太夫節の折衷に苦心したばかりでなく、曲節の一定、語り方の樣式の制定に努めたあとは、語り出し及び語り結びの點に於ても、明かに之を認めることが出來るのである。

近松の時代物の語り出し　義太夫が竹本座を創設して、最初に語つた『世繼曾我』は、元來加賀掾の語り物であつた爲か、義太夫の正本を今日見ることが出來ないやうであるが、其翌々年に語つて、宇治加賀掾との競演に用ひた『賢女手習幷新暦』及び劇時代曲『出世景清』には、立派な義太夫正本が殘つてゐる。先づ此二つの語出

しと結びとの様式を見ると、異本によつて幾分の差はあるが、

一　賢女手習並新暦――（貞享二年正月）

第一段「扨も其後序凡そ三百五十四ケ日の始め、……柱暦の動きなきヲロシ和國の春こそフシあらたなれ、地いでや君が代六十餘りの…」といふやうに、先づ定り文句があつて、「序」を以て前置の文が始められ、それが一旦調子を降して結ばれ、改めて本文が「地」を以て語り出されるのである。そして初段の終は「ギン長き妹背の始とは、後にぞ思ひ知られける不思議なりける契かなとて皆人、感ずるばかりなり」となつてゐる。

第二段「地中世をハル秋風に吹かへて……」と始まり、段の終に近く「ギン」の章がある。

第三段「地ハル三位別當安國は實方にあはん爲……」で始まり、終は「地ツメまづ關東の門出よし……放埒無慚の族かなとて各、舌をぞ卷きにける」となつてゐる。

第四段「地色夜もハルほのぼのと明ければ、……」で始まり、終に近く「神變自在の生佛とは色是なり、ギン只これなるはと拜まぬ、人こそなかりけれ」の如く「ギン」の章がある。

第五段「地そもそも蝦夷が千島といつぱ……」と第二段以下と同樣に「地」で始まつてゐるが、最後にはこれぞといふ節章付は見出されない。

二　出世景清――（貞享三年二月四日）

第一段「さても中フシそ、下ののち、詞妙法蓮華經觀世音菩薩、普門品第二十五は、大乘八軸の骨髓、信心の行者、大慈大悲の光明にあづかり奉るヲロシ觀音智力ぞ有がたき、地ウここに平家の一族ウ惡七兵衛景清は、……」と始まり、段の終は「フシ秋の嵐に、地ハル散るもみぢむらむらぱつとど逃にける、……惡七兵衛が力業、ウ早業輕業神通業只飛ぶ鳥の如く也とて恐れぬ、ものこそ無かりけれ」と結ばれてゐる。

第二段「さる程に、地色中誠やハルウたけきもののふも……」と始つて、終は「地景清は今は是迄と、……上あづま路さして落行しは、誠に稀代の武士やと扨感ぜぬ、者こそなかりけれ」。

第三段「上かくてそののち地色中悪七兵衛景清行知れず成たれば、……」。終は「地色畏て人々繩よ綱よとひしめけば景清悦び、……かの景清の心底勇有義有誠有、前代未聞の男子也とて皆感ぜぬ、者こそなかりけれ」

第四段「上かくて其後、地中猛将勇士も運盡きぬれば力なし……」、終は「内より貫木しととしめ、地ツメ千筋の繩を身にまとひさあらぬ體にて普門品、讀誦の聲は自ら、卽身菩薩の變化ならんと皆感ぜぬ者こそなかりけれ」

第五段「上かくてそののち、地色中右大將ウ頼朝公ウ南都の大佛御再興ましまし、……」。曲の最後の附近にはやはりこれといふ節章付はない。

以上の二例に見るが如く、第一段は古淨瑠璃時代に於ては、特にそれぞれの流派獨特の語り方を見せたであらう所の、「さても其後」の定り文句相當の曲節についで、前置の文は「序……ヲロシ」、又は「詞……ヲロシ」で始められ、それがやがて、本文となつて「地」で受けられてゐる。そして第二段以下の語り出しは、定り文句が終ると、凡て「地」で語り出されてゐる。此語り出しの風は、いつしか義太夫及び二世義太夫を通じての一樣式となつてしまつたらしく、播磨や加賀などの樣式とは、頗る趣を異にしてゐるといつていいと思ふ。尤も此樣式にも多少の例外はあり、第一段の初めに「序」とか「詞」とか云ふやうな節章付が何もなかつたり、或は反對に「序詞」とあつたりするのは、大した差別はなく、大體に似たやうな語り出しの曲節が用ひられたものであらうが、時とすると、『雪女五枚羽子板』や『唐船噺今國性爺』に於けるが如く、世話物風に「歌」で始まつたりすることがあるのである。けれども時代物の殆んど全部を通じて、義太夫の語り物の第一段は上の樣な樣式をと

つてゐたのである。尤も此等の前置に用ひられた「詞」の曲節は、純粋の詞の文を語る後期の曲節と異り、只詞風に語ることを意味し、幸若舞曲の語り方の「詞」から殆んど多くを出たものではないのである。

以上の様式にあてはまらない時代物第一段の語り出しに、今一つの様式があつたが、それは次の如く謡曲の様式を取入れたものである。

次第夢の間惜しき春なれや、〳〵、咲く頃花を尋ん、地中花前に蝶まふ紛々たる雪、……（本領曾我、第一段）

クリ此は冷泉院の御在位の御代、安和二年の春、主上夜な〳〵御悩あり サシ有験の高僧貴僧に仰せて……御殿の上におほへば ナヲス必 ヲロシおびへ給ひけり、地色則公卿僉義有て……。（栬狩劍本地、第一段）

一セイ山かげの、うつるか水も青き海の、波の鼓の、海青樂 舞西の海あを ノル木が原の、波間より 詞あらはれ出し住吉の神、〳〵……。（加増曾我、第一段）

此等の場合には、「謡、次第、一セイ、クリ」などの節章付が記されてゐる。此場合にも後に「ヲロシ、地」の節章付がついてゐることがある。又第二段以下の語り出しも、凡ての場合に「地」の章ばかりと限らず、第一段の語り出しに於ける第二様式同様に、「ウタイ、一セイ、次第、サシ」などの節章付は屢々見られるのである。此外には「歌」の節章付が見られたり、早期にはまだこれといふ著しき節章付を見ないこともないでもないが、要するに時代物の語り出しとしては、明かに以前のやうな二つの様式を見出し得るのである。そして此語り出しに對する詞章、殊に謡曲風の語り出しに對する詞章の如きは、最初から作者近松が頭の中に曲節そのものを意識して筆を執つてゐるものであることは、その組立を見ると何人にも肯かれ得ることであらう。

世話物の場合　世話物になると、時代物よりか内容が餘程情緒的になるので、自然に和か味があり、從つて其大序の語り出しからが、「地」よりももつと和かい、「歌」若しくは「フシ」で語り始められる場合が最も多く、詞章そのものがまたさういふ風に出來てゐるのである。

上歌夜さ來いと、いふ字を金紗、で、縫はせ、裾に清十郎と、寢た所、オクリ裾に、清十郎と鼠色、地京の吉岡紙子染、……（心中重井筒）

次歌女嫌やる、高野の山に、なぜに女松は、生ゆるぞや、なぜに女松が生えまいならば、夜這星でも フシ飛ぶまいか、……（心中萬年草）

この外に小唄で始まるものに、『出世瀧德』、『壽の門松』、『博多小女郎浪枕』、『今宮の心中』、『大經師昔暦』、『天網島』、『宵庚申』等合計九篇が數へられ、フシで始まるものには、

ノルフシすでに、今年の酉も立ち、戌の顏見世朝木戸をあけぼの深く提灯の……。（二枚繪草紙）

フシさりとても戀は曲物、皆人の、地金をへらす燒釘は……。（又は氷の朔日）

の外に『卯月の潤色』と『重帷子』の第一段がある。之に次いで、

地櫻咲く彌生は雁の出かはりに、新參の燕おきつけてあとを濁さぬ水の面……。（さつま歌）

地大名に生るゝ種の一粒が、何萬石ぞ幾萬人胎の內から敬ひて……。（丹波與作）

地みをつくし難波に咲くや此の花の、里は三筋に町の名も……。（冥途の飛脚）

地年の內に春は來にけり一臼に、餠花開く餠つきのにき〳〵はしや九軒町……。（夕霧）

地例の童の言の葉にいひよる品もよし蘆の、難波の京の物語……。（長町女腹切）

地花のお江戶へ六十里梅の難波へ六十里、百二十里の間の宿……。（宵庚申）

の如く、時代物の出にも似たやうな六篇には、「地」の節章付がおかれてゐる。それから二十四篇の世話物中、殘る五篇は、前に述べた時代物と同樣式によつてをり、中でも四つは謠曲式によつてゐる。

ウタヒ實にや安樂世界より、今此娑婆に示現して、我等が爲の觀世音……。（曾根崎心中）

次第ふるき都や難波潟、ふるき都や難波潟、二十二社詣 フシ急がん……。（卯月の紅葉）

ウタヒさても行平三歳が程、御つれ〳〵の御舟遊、月に心は須磨の浦……。（堀川波鼓）

次第今に傳へて老松の、〳〵、かはらぬ フシ色を頼まん、詞其松か枝の宮柱……。（生玉心中）

序詞通ひ車は小町が仇の情に乘せられ、閨の扇は班女が親骨にせかれ……。笠がよく似た菅笠のヲロシ雫つもりて、戀の淵、詞湧きて流るゝ和泉の國……。（五十年忌歌念佛）

最後の「序詞……ヲロシ……地」の様式は、時代物の語り出しの最も重要な様式であつたことは既に述べたが、世話物に之が用ひられてゐるのはこの一曲丈けである。

世話物に於ける第一段の外の二段三段の語り出しは、やはり詞章そのものに和か味がもたせてある爲に、「歌」か「フシ」からなつてゐるものが多く、之についで、地、詞、謡で始められてゐるものが少しばかりある。そしてもう世話物の時代となつては、如何なる場合にも、「詞」の節章付のある場合には、古淨瑠璃時代と異つて、詞章が本當の對話に用ひられる純粋の詞となつてゐるのである。又「謡」とか、「歌」とかの節章付のある場合には、詞章の構造からが、さういふ曲節を豫想して書かれてゐること勿論である。

段の結尾の曲節　それでは義太夫節の段の終の結びの曲節はどうかといふと、初期の時代物に關しては、既に各段例證をあげた如く、「地ツメ、ギン、詞」等未だ一定してゐなかつたやうであるが、漸く大抵の場合には、「ギン」の章をきまつて見るやうになつて來て、それが二世義太夫によつて守られてゐるのである。けれども「ギン」の節章付を見せられた丈けでは、實際どんな曲節が段の結尾を支配したのであるかは、一般の人には充分想像することも出來ないのである。何となれば、ギンといふのは、元來三味線のツボを示したもので、其處に生み出される音の高低等は分つても、それに伴ふ曲節の模樣は分らないからである。

ところが三段の世話物の場合となると、もつと趣が變り、一段二段の終は、大抵「三重」の曲節によつて結ばれ、場合によつては、それが、詞章の關係から、

（中の巻終）　橋柱朽ちゆく身こそ。三重

（下の巻始）　哀れなりフシ逢ひそめし……。（重井筒）

の如く前の段の終から次の段の冒頭に連續するやうに見えることも間々あるのである。そして最後の段の結尾に近く大抵ギンの章がおかれてゐるやうである。

各流派の特色　けれども以上說いた處は單に節章付の上から見た、形の上の各流派の差別に過ぎないのであつて、本當の各流派の特色とか、曲節の差別とかいふやうなものは、寧ろ全曲の間に用ひられてゐる節章付の付け工合を充分に研究比較して見る外には、今日では知ることは出來ないのである。けれどもそれは實際隨分の難事でもあり、私は今その邊まで手を出す餘裕をもたないのであるから、各流派の上に流れてゐる大體の感じを概說的に述べることによつて此項を終り、此以上の研究は他日を期したいと思ふ。

要するに播磨も加賀も、謠曲の好みから出發したものであつたが、播磨は金平淨瑠璃の影響を受け、修羅場を好んで語つたといふから、その全體の調子が自然に荒事的であり、男性的であつたのである。これは武勇の一面のみが、人間生活の全局を支配するが如く考へられてゐた時代としては自然の勢であつた。その反動として現はれ、自ら一方に勢力をもつてゐたのは加賀掾である。同じ謠曲から出發しながら、彼は女性的な弱々しさと艶麗な和かさをもつた曲節を好んだのである。一口にいへば謠曲の剛吟を播磨が喜んだに反して、加賀は專ら柔吟を好んだのである。兩方共に偏してゐることは云ふまでもない。頭のいい義太夫は兩雄の曲節を折衷し、兩者の短をすて兩者の長をとつて一流を立てた。それのみでなく、文彌節は勿論、角太夫節でも道具屋節でも表具節でも、諸流の長所は皆之を採つて藥籠に入れ、坩堝に入れて新しいものとして作り直したのであつた。單に節章付丈け見たのでは、義太夫節と加賀節との間に、大した相違も認められないが如くして、而も實際に於ては、義太夫節が時代人の耳に、新曲として新なる快感を與へたのはその爲であつたのである。

なほ同じ義太夫節でも、竹本義太夫の語り方と、其弟子であつた豐竹若太夫の語り方との差については、前章「義太夫の語り方の態度と其變遷」の終に近く少しく述べておいた。其他今日正本のまだ可成り殘つてゐる江戸の土佐節についても、かうした他愛もないことを記さうとすれば少しは記すことが出來るが、今は割愛することにする。

第六篇

近松と人形の舞踊

古淨瑠璃の人形の動き　『難波土産』によると、淨瑠璃は人形にかかるを第一とすると近松はいつてゐる。淨瑠璃を人形にかけるとは、淨瑠璃に描かれた人物その他の動作や表情を、人形その他の表情や動作に飜譯し具象化するといふことである。ところが古淨瑠璃時代の淨瑠璃は、之を人形に飜譯し具象化すべくあまりに物語的敍事的抽象的であつた。飜譯することの出來る場合もあり動作もあるにしても、事件進行の筋丈けを傳へた淨瑠璃では、悉くそれを人形の動作に具象化して見せるといふことは、思ふにまかせなかつた筈である。そしてまたまだ足もないやうな人形を、而もその裾から手をさしこんで一人でつかつたのでは、幾ら內部に仕掛があつたとしても、動作さへ思ふにまかせず、まして顏やその他の表情などは充分に表はせないので、よい加減な遣ひ方に終つたであらう。從つて古淨瑠璃時代には、人形の動作は寫實的であるよりも、頗る非寫實的な、誇張的舞踊的分子が甚だ多かつたのではなからうかと思ふ。それから竹本座時代となつては、淨瑠璃は非常に戲曲的になり、人物の對話も增加し、文章もこれまでの物語的から寫實的に進み、場面の空氣や情調も相當に描き出されてゐることが多くなつて來た。かくて人形に淨瑠璃を飜譯し具象化するといふことは、事實に於て大分可能となり、又その技巧も進歩して來た筈である。

近松時代　ところで竹本座創立以後の新淨瑠璃の時代になつて、實際淨瑠璃はどの程度に人形に飜譯され、どんな風に淨瑠璃の內容が人形の動作や表情として現はされたであらうか。これについては上演の模樣や人形の遣

ひ方の處で少しは述べておいたことであるが、淨瑠璃全體をどんな風に演出したかを、舞踊と音樂の立場からも、もつと考へて見たいと思ふのである。成るほど近松時代に、淨瑠璃が如何に人形の動作に飜譯し具象化されただらうかは、語り方の方面と同樣、文獻に於て之を知る方法は殆んどないのであるから、只今日の文樂座の人形の表現を立場として想像する外はないのである。今日を標準として想像するといつても、竹本座の初期に於ける三味線の手が、今日に於けるほど細かいものであつたとは思はれない。今日の三味線の彈き方は、曲節付によると、百年前頃のよりさへ非常に裝飾的になつてゐる。語り方だとて甚だ寫實的になり、曲節が細かになり派手になつた筈である。實際色々な太夫の書入れた古い臺本の朱章を見ても、曲節も殖えれば色彩も濃厚になり、情味も加はつて來てゐる。だから人形の動きだとて、之につれて頗る複雜な度を加へて來た筈である。要するに近松時代に於ては三味線の伴奏も、太夫の語り方も、人形の動きも、今日に比べて頗る非寫實的な分子に富み、非常に素朴な、地味な、浪漫的な、舞踊的傾向の多い、從つて誇張味の豐かなものであつたらうことは想像することが出來るのである。處が其根柢となる所の淨瑠璃の詞章そのもの即ち文學の方面に於て、寫實的傾向が增して來るにつれて、非寫實的な傾向の領域が次第に寫實的傾向によつて占領されて來たことであらうと思はれるのであるが、さうした寫實的分子の現はれは主として對話の方面に著しく、又地の文の方面にも隨分之を見ることが出來るのである。かくて對話の發達につれて發達した人形の動作は、自ら表情味を增したことであらうが、地の文の發達して寫實的になるにつれて自然に增したものは、人形の寫實的な非舞踊的動作であらう。それ等が詞の寫實味に伴ふ表情の的確さと共に、觀客の眼に一層の現實的な感じを加へたことであらうし、近代戲曲的演劇的傾向が漸次增大したであらうことは、自ら想像され得ることである。

表情味の發達　微妙な氣分表情を最もよく表はし得ると同時に、事件の進みを明かに示し得るものは純粹の詞である、對話である。眼を動かし口を動かす事の出來なかつた當時の人形が、表情を現はすには相當骨が折れた

ことであらうが、尙ほ首をふり手を動かす事丈けは出來たのであるから、その他の身振と共に相當な表情を出し得ただらうことは考へられるのである。此の純粹の詞は『出世景淸』以來愈〻增加して來たのであるが、その詞が太夫によつて寫實的に表現されればされる程、人形の動きは自然的になり寫實的に面白く表現された筈である。けれども今日の人形から推して見ると、幾ら寫實的に太夫が表現するといつても、世話物の人物や、女性の如きは、割合に寫實的な動作をしたことであらうが、或は惡人型の人物であるとか、或は辨慶とか朝比奈型の樣な一種のグロテスクな人物になると、どうしても寫實を超えた一種の金平式の、誇張した動作をさせられたことであらう。でないと、かうした人物の表情は單なる寫實丈けでは、聊か物足りないものであつただらうと思はれる。かうして、普通の人形の場合でも、吾々の日常に於けるやうな、餘りに無表情無動作の態度では、舞臺の上では如何にも動きが乏しくて淋しかつたことであらう。だから寫實的な純粹の詞に對しては、許し得る限り、割合に寫實的な態度には立つてゐても、何しろ死んだ人形に、生きた人間以上の動きを見せようといふのであるから、自ら餘計な動きといふものが必要になつて、所謂人形振を固定させる源が此處に開かれたのであらうと思ふ。そして最初は作者の提供した淨瑠璃の臺本で、人形遣は簡單な寫實的動作をすることに滿足してゐたものだらうが、後には段々に色々な動きを求めることになり、作者もその動きの必要を感じて、次第にいよいよ生きた對話を描き出し、人間的個人的色彩を濃厚に描き得るに至つたのであらう。かうした詞の上からの人形の動作の進展の姿は、近松の淨瑠璃を通じても容易に調べて見ることが出來ると思ふ。

舞踊美の表現　純粹の詞が主として表情味の表出を人形に求めるに反して、地樣の詞は舞踊味所作味の表現を要求するものである。旣に歌舞伎に於て、舞踊が單なる踊や舞の時代を超えて、表情と魂の表現を求める振事所作事として相當發達した元祿時代に於ては、操の方面に於ても、所作の發達は敢て歌舞伎に讓らないものがあつたのであつて、地樣の詞には最も多く人形の所作が伴つたのである。蓋し、地樣の詞は、地色とかクドキとかい

ふやうな情味の多い部分に多く、又其他の所でも、主觀味が多分に盛られ、情緒的獨白的部分に多く、從つて他の部分に優れて、曲節を多くして吟唱される處である。太夫が淨瑠璃を語るに方つて、表情味に富んだ寫實的な詞を吐いてゐると思つてゐる中に、同じ詞でありながら、それが流暢な吟唱に變つてゐると同時に、人形の動作は寫實的な動きからロマンチツクな舞踊的傾向の所作に變つてゐるのである。幾分不自然ではあるけれども、寫實的な單純な動作では表はし切れぬやうな情緒が、舞踊的姿勢の投げ出す曲線美と、それがゆらりゆらりと變つてゆく柔かいリズミカルな運動の美と、その度毎に變つてゆく色彩的光線的配合の美とによつて、一種の動的繪畫となつて現はれ、それが太夫の語り出す詞章の文學的情味と、そこに流るる音樂的諧調と、三味線の伴奏とが生み出すリズムと合して、何ともいへない感情美のシンフォニーを作りあげるのである。此所に至ると、人形は最早、文學的詞章を飜譯するといふやうな、器械的な說明的なものではなくして、舞踊的繪畫と、音樂的文學と、文學的音樂とは三つ巴の幻となつて、一個の立體的に完全な綜合的な樂劇美を創り出してゐるのである。三つのものが別々に組合はされて抱き合つてゐるのではなく、三つが融合し合つて一つの藝術美を織り上げてゐるのである。殊に淨瑠璃のテンポオが急速になり、泣くとか笑ふとか怒るとかいふやうな急迫した處になると、三つの要素が一層リズミカルになつて、一つの完全美を創り出してゐることがあざやかに認められ、三味線の撥の繰返しと、人形遣の足の運びと、太夫の音聲の進みとがぴつたりと同一の拍子を取つてさへゐることは、今日でも何人にも理解される所であらう。見物はいつか運動的繪畫美に陶醉させられて、近代劇などに容易に見ることの出來ない舞踊美と繪畫美と音樂美とに神經を幻惑されるのである。

此舞踊的繪畫美の表現は、地樣の詞の上に最も多く現はされたのであるが、單なる敍述的な地の文の上にも出來る限りは表現されたことであらう。尤も近松以後の淨瑠璃に於ては、此種の地の文は甚しく減少して、殆んど詞の文のみとなつたのであるから、今日普通に上演されてゐる淨瑠璃に於ては、純粹の地の文が、人形によつて

繪畫的表現を要求することは甚だ少いのであるが、殊に地の文を多量に發達させてゐる近松淨瑠璃の上演に際しては、相當に人形の舞踊的表現を要求したことであらうと思ふ。その最も著しい場合は例の道行其他の節事である。景事などの文章に於ても、主觀的表現の行はれてゐる場合には、人形の動作が相當複雜になつた筈で、それでなくて、人物の生活を單に說明するとか、情景を敍述したに過ぎないやうな場合には、舞踊的所作的動作が自ら少かつただらうことは已むを得ないことである。又同じ地の文でありながら、冒頭に於ける語り出しの說明的敍事的の詞章の所は、人形は如何ともする餘地なく、何等の活動もやらないのみか、場合によつては、人形は姿さへ見せなかつたであらうし、それは今日と同樣であつたらうと思ふ。

人形の見せ場　以上は淨瑠璃の文章を詞と地とから成つたものとして、その立場から人形が如何なる動きをとるかを見た概說であるが、更に一歩をすすめて、その枝葉にわたり、人形の動作を中心として淨瑠璃を見て見たいと思ふ。云ひかへれば、操芝居の演出に於ては、人形の見せ場といつたやうなものが澤山ある。卽ち見物に向つて特に人形の活躍ぶりを見せようとする場所が、淨瑠璃の中には屢〻設けられてゐる。此點から考へると、淨瑠璃は人形本位に出來てゐるのであつて、それがまた大衆見物を引つける方法でもあるのである。作者は如何なる場所で人形特有の動作を見せるべきか、どうして見物の興味を引くべきか、淨瑠璃は人形にかけるを第一とするといつた近松は、執筆に方つて絕えず此點を考へて、それに頭をなやましてゐたのである。今少しばかりさういふ點を指適し、例證もあげつつ多少の說明を加へて見たいと思ふのである。

第一　心中の場面　人形の動作に於て、特に人形劇獨特であることを思はせるものは所謂心中の場面である。歌舞伎芝居であつたら、上演を不可能とするやうな描寫が、近松の淨瑠璃には求めて行はれてゐる。これは人形であるが故に出來ることを認めた作者近松が、わざわざ人形獨特の場面として工夫したものである。そして一面には非情な人形に情があり魂がこもつてゐることを見せようとすると同時に、この場面を加へることによつて、

一層道行を意義あらしめようとしたものである。かくて心中の場面に於ける人形の動作は、元々悲慘な筈のものではあるが、近松に於ては決して殘酷だといふやうな感じを伴ふことなく、存外すらすらとした輕い氣持で接しられるのである。それはその描寫そのものが、それほど寫實的でなく、頗るグロテスクな、ロマンチツクな、人形獨特のものである上に、實感と距離のある歌謠的情調が伴ふからでもあるのである。試に最も殘酷な描寫である『卯月の紅葉』の「剃刀の刄も折れよと一ゑぐりはゑぐりしが、……まだ息絶えず悶ゆるを、疵の口を隱さんと抱への帶をくるくると二三遍引廻す。……はづんではぬる勢に脇差ぬけて樋の口の井草の漲つてざんぶとこそは沈んだれ、エヱしなしたりこは如何にと這ひおるる堤の露、こぼれし血に足すべり池へどうど落ちたりけり」を見ても、或は『今宮の心中』の「さあ只今が南無阿彌陀佛南無阿彌陀佛南無阿彌陀佛と踐みはづし、落つる袂を引寄せて抱きついても苦の寄りては離れ離れては足を、ちぢめ手を伸し虛空をつかむ臨終の、五の目には見えながら物はいはれず岩代の、松にかかれる下り藤嵐に惱む如くにて……」といふ縊死の描寫などを見ても、全く如何にしたらば人形の動作があまりに不自然にならずに、人間らしい活躍を見せつつ、情感をこめて舞臺の上に表現出來るだらうかを、苦心して妙筆を揮つたものであることが相當に認められるだらうと思ふ。

第二　最後の舞踊　此點に關しては別項にも說いた所であるが、近くは歌舞伎劇の終幕の樣式に模倣したものであつても、ともかくも一面に於ては、人形の活躍を賑かにして、見物を喜ばさうとした一つの手段であつたことが見られるであらう。

第三　繪畫的の場面　近松は詞章を通じて感情を催すやうに見物を誘ひながら、他面に於てはまたたえず、特に繪畫的運動美の場面を見物の前に見せつけて、感覺美の陶醉を引起さしめようと努めてゐるのである。『曾根崎心中』のお初が、棕櫚箒に扇をつけ、箱梯子の上二つ目から釣行燈の火を消さうとして、梯子から落ちるあたりといひ、『重井筒』の炬燵攻めの場といひ、『歌念佛』のお夏が淸十郎と暫く別れねばならぬに際して、「戀し

床しは身の氣隨男の爲には憂き苦勞、厭はずながら只一人つき放してやられうか、これ此小袖とぬぎかへて共布子を逢ふ迄の形見に着んと涙ながら、互に帶解き身を合せ片袖づつを脱ぎかはす、肌睦じき心ざし戀路ならずば何故に、生れて知らぬ木綿物、袱紗の衣と引締めて、顏と顏とを見合せてわつと泣入る」姿は、立派な感情的曲線美の繪でなければならない。『重帷子』の數寄屋の出會に於て、おさゐ權三が互に帶を解いて、あさましい戀ならぬ戀に陷る場面にしても、『さつま歌』のお萬が高塀の堀を越えようとするに際して、お蘭が布を松の木に投げあげて助け下ろすあたりにしても、皆近松は舞臺の上に一幅の情緒的繪畫美を描き出すつもりで筆をとつてゐた筈である。從つて又それにふさはしい人形の動作と繪畫美が、人形遣の手によつて、そこに描き出されることが期待されてゐるのである。

第四　滑稽味の表現　この點も別に說いたのであるが、當時の歌舞伎劇の影響を受けた近松は、時代物といはず世話物といはず、少くも一回は篇中の何處にか滑稽的な人物を引張つて來て活躍をさせてゐるのである。さうした場合に於ける人形の動作には、近松はまた特に注意を拂つたのであつて、低級な看客にとつてはそれが甚だ喜ばれたことであらう。

第五　歌謠の場面　もと井上播磨の爲に書いたといはれる『天鼓』の初めに用ひられた萬歲歌とか、『昔曆』や『阿波鳴渡』の萬歲歌とか、『五枚羽子板』のだんじり出端の歌だとか、その他色々な歌謠を利用して描き出された情調は、皆一面に人形の舞踊美を見せんことを目論んだものであること云ふまでもなからう。

第六　群集活躍の場面　『百人上﨟』の女勢揃の場面だとか、『曾我會稽山』の第一段の大名達の妻女大評定の場だとか、『源氏冷泉節』の下卷に於ける十萬の軍勢の行列などは、群集を利用しての美々しい華々しい場面であつても、それほど目覺しい人形の活躍は期待出來まいが、『日本振袖始』の大蛇退治の場に於ける素盞嗚尊や稻田姬やさては大蛇の動きであるとか、『平家女護島』の初段に於ける俊寛の妻東屋慰めの爲の庭踊の場だとか、

『堀川波鼓』の下の卷に於ける仇討の場だとか、『出世景清』の景清が牢破りの場だとか、其他『唐船噺今國性爺』の中の卷に於ける今國性爺朱一貴逮捕の爲の屋上の大立廻りや、『曾根崎心中』生玉の場の德兵衛と九平次との大立廻りや、『相模入道千匹犬』の第一段の終に於て、犬奉行の組子七八十人を相手にしての脇屋義助の大活躍や、又其第四段に於て、名張の八郎が追手の二十餘人を一人で引受けて大榎を揮つての大勇猛振や、『傾城吉岡染』の中卷に於て石川五右衛門が捕はれるまでの大立廻りや、『義經將棊經』の第四段後半に於て、衣川の戰場で、辨慶が仁王を人形ぶりで遣うて見せる場面などは、群集を利用しての人形の活躍ぶりの見られるものであつて、必ずしも人形獨特の所作とはいへないにしても、かうした動作を人形に取入れることによつて、操の運動美を加へんとした作者の意圖は見のがすことが出來ないと思ふ。

第七　しやべりの場　元祿時代に流行した女形のおしやべりを取入れたものだといはれてゐる所謂しやべりの場も、皆人形の舞踊を主とした場面である。『相模入道千匹犬』の第三段に於ける亘理新左衛門の女房お鈴のおしやべりも、『嫗山姥』の初段の八重桐のおしやべりも、『傾城反魂香』の檢視の役人を煙にまく遣手お宮の饒舌も、『絶狩劍本地』の梅の井のおしやべりも、皆度を外れた長白になつてゐる。この間打通してのしやべり續けでは如何にも變化に乏しく、見物をして倦怠を感ぜしむるにきまつてゐることを見た太夫と三味線彈は、此長白の間に度々地合を設けて、それにふさはしい所作を人形に舞はしめることによつて、見物の心を運動美と曲線美とによつても慰めようとしてゐるのである。作者も亦それを見込んで、思ひ切つて、思ひの儘の長白を自在に用ひてゐる處に、如何にもわが淨瑠璃劇の特色を認めていいと思ふ。この點はむしろ近代劇などが側にもよれぬ所であつて、今後興るべき國劇の大に參考せねばならぬ所であらう。

しやべり場の長白について述べた序にいつておきたいのは、例へば『出世景清』の第五段の終に近い「いでその頃は壽永三年……」の長い錣引の物語や、『忠度』の「去程に一の谷の合戰今はかうよと見えし處に……」な

どの所謂語り場である。かういふやうな謡曲狂言その儘の詞章めいた處は、文章そのものが眞面目くさつてゐる丈けに、それ程の所作もないに反して、前に述べたやうな所謂しやべり場は、假令それが女の喋り場であらうと、『さつま歌』の初めに於ける、源五兵衛が小萬と馴そめの告白の場の如く、又『丹波與作』の博奕打ちの物語の如く、假令それが男の喋り場であらうと、いつも滑稽味茶番味が勝つた碎けたものになつてゐることである。勿論からして、物語が碎けた處には、所作も思ひ切つて柔か味もあり可笑味もあつて、相當込み入つたものであらうが、堅くるしい謡曲狂言式語り場の所作は、それほど興味の多いものでもなく、複雑なものでもなかつたことであらう。

第八　道行、景事、物盡　これ等についてはまづ例を見ることにしよう。

草刈笛の、そら音には、呼ばねど鹿の落ちくるに、契りし人は我こゝに有りと知らずや思はずや、心憎さとゆかしさと都の空の戀しさと、しどろもどろのまだら牛、引き綱、とつて引のばし、しの字にしては丸めては、のゝ字に讀みて我ゆゑに、しのとみへたる辻占の、かはらぬ心たのもしく、襷のゝ字にたぐりかけ、肩腰輕き草の露こぼれ出でさせ給ひける

（用明天皇職人鑑、山路玉世の姫道行）

死神の、導く道やかげらふの、はかなき蟲もたま／＼は、朝の露に生きのこる、それよりもなほ、あだくらべ、これを限りと百八の數とる、數たびにくりつくす、命、二つを、數珠二聯これが、冥途、の迎ひぞや、見送る軒と、見返る野邊と、なかに飛び交ふ夜這星、行いて歸らば言傳てん、出でゝ歸らぬ魂の、あこがれ添ふとは知らねども、そばに夫のある心、夫はお島とつれ立ちて歩む心のともすれば、目にちら／＼と幻のこはその人か、まことかと、抱きつけばあだし野や風ぼう／＼たる閨の戸に、どれ市様は、お島はと、尋ぬる袖に降る涙、夜半の時雨となりにけり……（二枚繪草紙、血死期の道行）

……空にまばゆき久方の、光にうつる我影のあれ／＼、走れば走るこれ／＼又、とまればとまる振のよしあし見る如く

……上りやすな〳〵ドリやちよこ〳〵、上りつ下りつ谷町筋を、歩み習はず行き習はねば、所體くづをれア丶恥しの、もりて裳裾のはらはら〳〵はつとかへるを打かき合せ、ゆるみし帶を引締め、〳〵、しめてまつはれ……（曾根崎心中、觀音廻り）

……あら〳〵、在道面白やな、行くも紅葉葉戻るも紅葉葉、心を染むるも、紅葉葉、紅葉葉の、蔭に宿れば、雨にもあらず、雪にもあらず、まして露霜霰にあらず、亂れて吹下ろし袂にはらり、烏帽子にはらりはらり〳〵ぱら〳〵ぱつと、風の寄せたる朽葉落葉の色も珍らし、……狂言歌只おもしろいよの木の葉の色よりお顏の紅葉、紅葉焚かうより柴仔さんか、沈や麝香は拵たねども、匂うて來るは燻もの、大原木、大原木、〳〵、買はい〳〵黑木仔さんか、峠の茶屋で、團子ばし買ふな、松の木肌をそろりと撫で丶、其手で團子を、まろまかす〳〵、眞圓まる〳〵丸やのかもじが眞圓げな顏で、月見よとおしやる、角やのかもじは眞四角な顏で、炬燵にあたろ、長いさ丶げが花は短うて短い栗の、花の長さよ鼻の長い小天狗、しこのばいこのげぢ〳〵、夋を明けさい明けずばもどろ、佩いたる太刀に露がらく、〳〵くわんこや〳〵、したんにたつほ丶エイ、はら〳〵にはらはらは、きりきり〳〵しつちよん〳〵、ちやうりやうふりやうらりつろ丶、とうらいりやろらりつろろちやうらにひよ、二人よろり〳〵こよろぼひ臥したる枕の上に……（艶狩劍本地、第四段紅葉狩の景事）

千代も今度が三度目の嫁菜ざかりもひねくれて、諸事をこまかな芥子辛子人のいふ事きくらげや、夫の親を手にさ丶げ、晝夜孝行つく〴〵し、仰背かぬみやづかへ、氣のとつさかな姑に、せり〳〵いぢりたでられて、命もなしやありのみの、谷川ふりに身を投げう、今日廿海苔にならうかと心は有頂寒天の、いつわつさびとしもせねば、かくなる筈でござんせう。何としやうがの身の果を説経いふて、返ら、ぬ、水蕗の、姑去りで殺したと、祭文惡名つけて世の人のわらひませうがお笑止と、悔めば夫はずいきの涙……（心中宵庚申、下の卷、道行の八百屋物盡し）

必ずしも一々言葉を費して之を說明するまでもなく、此等の何れの例を見ても、多くの詞章に情がこめられ、動きが隱されてゐて、之を人形の所作に飜譯し表現することが、決して不可能でないやうに思はれることは、誰しも首き得るであらうと思ふ。かういふ風に近松の所謂「淨瑠璃は人形にかかるを第一とし、文句皆動きを肝要

とする生物」といふ意味は、彼の後期の作になるほど明かに表はれ、世話物の道行は時代物のそれよりも、一層抒情的になつて動きが多く、同じ世話物の道行であつても、心中物のそれはどうしても題材柄陰氣な趣が多いに反して、その他の道行はやや花やかで、輕い氣分が漲つてゐるといふ風に、それぞれのふさはしい情趣をこめて筆が執られ、それにつれて非情な人形に有情な動きが期待されてゐるのである。ところが原曲の詞章には如何程情がこめられてあつても、人形を遣ふ者の心が作中の人物になり切れなかつたり、その情景に對して情感を興奮させて居ない限り、折角遣はれた人形も只形骸であり非情の死物にしか過ぎないのである。近松は即ち、人形を遣ふことに對する此邊の態度を説いて、『源義經將棊經』の第一段に述べてゐる。「たとへば此人形も、つかふ者の心によつて、泣かせんと思へば泣かせ勇めば勇の色をなし、怒れば怒り笑へば笑ひ天を仰ぎ地を睨み、自由自在の働」をするといふのである。人間の俳優が作中の人物に扮しても勿論さうであるが、人形の場合に於ては一層その通りであつて、人形遣が感情を催してゐない限り、人形には魂は入らず、折角の舞踊も動作も形のみに止まつて、幾ら一生懸命に內容の表現を企てても、何の效果も現はれないことになるのである。

寫實を超えた舞踊　淨瑠璃の先行藝術である謠曲に於ては、あくまで拍子といふ音樂形式の一面に重きをおき、それにつれてその舞踊的表現である能も相當形式化して象徵的單純化を求め、幸若舞曲に於ては、その運動が一層原始舞踊に還元された樣であるが、淨瑠璃に於ては、取入れられた音樂も形式を重んずる所なく、あくまで文學的內容の表現に重きをおき、從つて太夫の語り方に加へるに、可成り複雜な、運動の曲線と身振とを以てして、心の動き情の動きを表はさうとしたのである。そして其處に勿論、寫實といふことを充分に考へてかかつてはゐるのであるが、寫實一點張で行くといふことは、決して人形の進む眞の道とされてはゐなかつたのである。それが近松の所謂藝であり、虛實皮膜の間に求められた藝術であつたのである。即ち原武太夫も『奈良柴』に於て、「人形もめつたに身振こまかに、人の如くつかふを上手とせず、體をくづさず、能の如くにつかふに習ひあり：

今は人形一つに三四人取つき、人のはたらく如くにするは、互に思ひあひたる名人也」といつて、單に寫實的にのみ人形を動かさうとすることが、人形芝居の本旨を逸せることを皮肉り、そこに能の如き感情象徴の必要があることを說いてゐるのである。つまり人形の芝居は寫實主義に立ちながら、寫實を超えた味の表現を求めてゐるのである。これがやがて後代に至つて、所謂人形振とか、人形の型といふものを生ずることとなる所以でもあるのである。よく操芝居は人形が本位だとか、或は淨瑠璃が本位だとかいふ議論が出たり、又は淨瑠璃は面白くないが人形は面白いとか、人形は邪魔だから淨瑠璃丈け聞いてゐるといふやうな說をきくことがあるが、何れも誤つた見解である。操淨瑠璃芝居といふものは、聲と人形の動きとが決して別々のものであつてはならないのである。文學の內容を充分に理解し、太夫の表現の仕方を味ひ、立派な頭と腕とをもつた人形遣であれば、死んだ人形に、生きた人間以上の動きをさせることも出來るのである。そして太夫もまた人形の動きを充分に承知して、之に相當の理解を以て、文學內容を、いい聲といい節とによつて、寫實を超えた一種の寫實によつて表現すれば、聽客の心を恍惚たらしめることが出來るのである。けれども臺本にはそんな要求は書いてないからなどといつて、人形の動きには一向無關心で、人形はおれの語るやうに表現すればいいんだなどと、すましこんで高くとまつてゐたのでは、人形との間に決して調和のとれやう筈はないのである。從つて淨瑠璃がうまく語れやう筈はないのである。三味線の伴奏はまた、獨りであまりに一生懸命になり過ぎて、懸聲ばかり大きくして聽衆の不快な氣持をそそるやうなことなく、太夫の朗讀吟唱につれて義太夫節獨特の曲調を彈き出す。かくして文學的音樂的舞踊的に融和統一された一種の雰圍氣が醸し出す所の恍然たる藝術的感興こそ、人形淨瑠璃劇の眞の世界であるのである。かうして創り出される藝術感興は昔も今も變りないものであるにしても、竹本義太夫當時のそれと今日の文樂座のそれとを思ひ比べて見る時に、舞踊の上にも語り方の上にも、今日は餘程寫實的な色と節とが勝ち過ぎてをり、また複雜味も加はつて來てゐることを否定することは出來ないであらうと思ふ。

浄曲の結尾に於ける歌舞

近松の浄瑠璃には、幸若舞大黒舞萬歳踊等種々の舞踊乃至歌舞が處々に用ひられてゐることについては、別項に於ても說くが如くであるが、全曲の結尾とか段切とか、時ありては曲の冒頭とか、段の初めなどにも、大仕掛の舞踊や歌舞や、又は特別な操芝居などが用ひられてゐるのを屢〻見ることがある。

段切に於ける舞樂　近松の初期の作品の一つである『源氏供養』を見ると、其第一段の終に於て、上東門院は自ら琴を彈じ、紫式部は琵琶を、赤染衛門は和琴を、和泉式部は笙を、伊勢の大輔は篳篥を、清少納言は太鼓をとつて、菩提樂を奏すると、大貳三位とか、小式部の內侍など、二八ばかりの劣らぬ色ある上﨟達がすぐられて、手に手に花の燈籠をもち「ふりふりつる振袖のえ、袖くらべ、袖くらべぬめり出て、御殿のはしに立ならびめぐれや、めぐれ此燈籠めぐるりんゑを、はなれなん、ありがたや」と唱へて全く『十二段草子』をまねた舞樂の夕が催されてゐる。それから『赤染衛門榮花物語』の第一段の終にも、『源氏供養』と同樣に、「花に胡蝶の、舞の袖、右は小式部左をば、赤染の衛門つくろひて、胡蝶の羽袖玉かづら、うちかつぎ、眉の匂ひや、蘭麝の煙氣色まばゆき目元にて、くわんじと笑める顏ばせは、ふ山の神女雲となりよしふりもよし、又聲もよき歌ひ物、東遊の駿河舞心もことばも及ばれず……」と女御入內を祝ふ爲の胡蝶の舞が用ひられてゐる。元祿二年の近松作だらうと推定されてゐる「花洛受法記』の第一段の終にも「今ははやこれまでと緣の敷板どうどうと鳴るは瀧の水、日は照るとも、絕へずとうたり一さし舞ふて立歸る」とあり、『天智天皇』の第三段の終でも、花照姬と釆女と

の二人が猿澤池に身を投じて一旦死ぬるのであるが、三人の老翁が出て來て神歌を歌ひ舞曲を奏すると、二人の女は忽ち生きかへるのである。そして奈良の都の薪の能此時から始まり、三人の翁の舞樂は式三番と唱へられることになつて、此段が終られるのである。更に此曲の第四段には道行があり、其終は「萬代の龜の甲成松竹の、變らぬ御代に住吉のまづまづ神を勇めんと、打つれ立て悦びの神樂をささげ給ひける」となつてゐる。『曾我七ついろは』（一名義經追善女舞）の第一段の終にても「いでいで今日の切狂言に某が劍の舞、一さし舞ふて踊さんと長刀取のべふり廻し、舞臺の敷板どうどうどう、どうどうどうと鳴るは瀧の水……」と範賴が劍の舞を舞ひ「太鼓の音は、つててんてん、てんがらてんがらてんがら」と鳴らされることになつてゐる。又其上演年月も明かでないが、近松の作であらうと思はれる『佐藤忠信二十日正月』は元來謠曲味に富み、滑稽味の豐かな作品でもあるが、その中の卷の終に近く、

「何れも命つつがなき御祝儀といひ殊に又、幼い達の御慰に此蓮生が手づまにて、梶原平次といふ人形使ふて御目にかけんとて、取つたる兩足目よりも高く差上げて、はやせせや小二郎歌へや直家、そも々、淨瑠璃操といふことは、先年我若牛若殿と申せし時、淨瑠璃御前の戀物語、世の諺と成たれば、此若君にも、御吉さう、めでたし々々面白しとんどろの足拍子、扨、淨瑠璃の段切には惡人退治是見よと、谷の上まではへ懸る柳の枝に取つかせ、手を放してのきければ梶原柳にしがみ付、下を見れば千丈の谷底奈落の如くなり……」

といつて、熊谷蓮生坊が景時の人形を使ふ場がある上に、更に下の卷に於ては、佐藤忠信が卿の君と阿古屋の捕はれてゐる法眼坊にて「大黑大黑大黑や、大黑舞を舞はうよ」といつて大黑舞を舞ひながら、忍び忍んで可成り長い間歌ひつつ舞ひつつしながら、坊主どもを斬つて二人を連れて逃げようとする場がある。如何にも巧みに舞踊を活用してはあるが、中の卷の終の人形を使はせるあたりは、矢張下の卷よりか遙かに殊更らしさがあるやうに思ふ。『十二段』の第三段の終にも牛若と淨瑠璃姫の結婚を祝して、

「俄にかざる御座敷、四季の島臺七五三様々ことぶき終つて後、御肴には藝者共今様謡ひかなでつつ、ののめき合ふこそめでたけれ」

といつて、長生殿四季の景事につれて、賑かな所作事がある。又近松作だといはれる『多田院開帳』の第四段の終も「今こそ御代は太平樂太平樂と押返す、四人の子供が舞の袖誠の、四天もかくやらん」と述べられて、四人の子供が舞ひ、第五段の終でも、八騎の女武者が、囃し立てて渡る御輿の供をすることになつてゐる。更にまた『源義經將棊經』は第一段から劇中劇として人形淨瑠璃芝居の一節が見せられるといふ變つたものである丈けに、第四段の後半に於ては、更に衣川の戰に於て、辨慶の人形が仁王の人形を遣つて見せ、更に其終は「其隙に辨慶は向の岸に駈上り、濡れたる扇をさつと開いて亂拍子、うれしやとうとうと鳴るは瀧の水、日は照るとも絶へずとうたりおもしろや……」と舞踊によつて幕になることになつてゐる。それから結尾ではないが『一心五戒魂』の第五段の終の近くにも、茶屋女小春の舞について、文覺上人の拍子舞があることになつてゐる。

全曲結尾の舞樂　成ほど以上の如きは普通の景事や物盡などの節事と、餘りに異つてゐないといへばいへぬこともないやうである。けれども近松の初作淨瑠璃であるらしい『花山院后諍』（延寶元年）を見ると、全曲の結尾に於ける舞の用ひ方は一層徹底したものである。卽ち一切の事件落着して終末に近づかうとすると、卽位の祝儀として、櫻井の右衞門の娘千代松が、今様舞の上手だといふので召出され、「肌には白き練絹や、上には赤地に秋野の菊と紅葉を散しつつ、白き大口烏帽子、だみたる扇携え」た姿にて、鼓大皷笛の音につれて「鶴と龜との齡をば重ね重ねる舞の袖」と紫宸殿前に設けられた舞臺で萬歳樂を舞ひ納めるといふ仕組になつてゐる。『つれづれ草』の最後には「乘行袂をひるがへし……袖をかへして歌ひけり末繁昌の物語……」の語がある。『東山殿子日の遊』の終にも、足利義政の娘が勝元に嫁する祝儀の爲とあつて、銀閣寺風流花見の亂舞が行はれ、それで全曲が賑かに終ることになつてゐる。加賀掾の爲に作られた『世繼曾我』も、既に三段目に十番斬の舞があつ

て賑かなものであるに係らず、更に五段目の終に於て、頼朝の御臺が遊女の振舞が見たいと言ひ出して、虎と少將の二遊女が「廓住居は、時雨の雨よ、降つぬらしつ、むら村雨の、まだひぬ、露もまだひぬやよや、霧は不斷の、伽羅を炷き、晝にもまさる燈火は、月常住の夜店かや……」と濃艶なる「風流の舞」を舞うて全曲を閉づることになつてゐる。『丹波與作』の終に用ひられた「與作をどり」は『世繼曾我』の終の舞踊の様式に最も近いものである。既に「小萬が戀も通り町仕合好しで今はお江戸の刀差ぢや」といひ、更に「しやんと一筆ふみ馬御免踊り子寄する笛鼓馬も太鼓もうつくしき、踊り浴衣の上から下まで色めき悦び賑へり」といつて、一旦曲は終りながら、再び例の前作『重井筒』の筋書のやうなものを「與作踊」の名の下にかつぎ出して、「ゐいゐいゐい紺屋の徳兵衛……重井筒と名の立つにさ、千歳樂萬歳樂踊り悦ぶ御代ぞ樂しき」といつて、可成りに長い舞踊が用ひられてゐるのである。更に『佐藤忠信二十日正月』の藏王堂の場に於ける人形遣の處よりも、其形式からいふと寧ろ『后諍』や『世繼曾我』に近い例は『本朝三國志』に見ることが出來る。此曲の第四段は既に「いさ御門出祝はんと扇追取り立上り、もろこし遠く出舟の百里千里も虎の介さん一飛に……」と立派に舞踊になつてゐるのであるが、此曲の第五段は朝鮮征伐の勝報を喜ぶ眞柴久吉が、主君春長の追福の爲に大佛を建立し、その開眼供養を行ふべく、

「異國の合戰淨瑠璃五段に綴らせ、瀧野澤澄雨検校の節付、大佛の前に人形舞臺をしつらへ、操役人御小姓衆たるべしとの仰にて……手すり舞臺を組立る其役々の御小姓衆、役付の人形手ごとに持て」

御前あやつり「男神宮皇后」といふ短い三段物を語ることになるのである。そして淨瑠璃が終ると、やがて、

「御棧敷より久吉公扇を上げ、おゝ目出度い〳〵、出來た〳〵是へ〳〵と御諚有、手ん手に人形さしあげて御前にかしこまる、高麗日本一時に見るなり聞くなり淨瑠璃あやつり……萬々歳動かぬ國こそ久しけれ」

と全曲が結ばれてゐるのである。それから『國扇曾我』や『加增曾我』の結尾も、むしろ『世繼曾我』の結尾に

似てゐるやうに思はれる。『團扇曾我』の五段では頼朝が夢を見て、曾我兄弟の孝行に感じ、武人の鑑として二人の社を裾野に建てさせ祝詞を奏せしめる。「八人の八乙女五人の神樂男雪の袖をかへし、白ゆふ花を捧げつつ神慮をすずしめ奉る」。かうしてちやんと話が終つた後にて、更に「虎少將がつれ舞にて君を慰め參らせよ」とあつて、「家引興す曾我菊の花の一もと安穩に、守り給へと虎少將衣紋つくろひ立出て、二人連れ立舞の曲昔に變らぬ常盤木の……」と花やかな舞踊があるのである。『加增曾我』の五段の最後も殆んど此と同樣にて、頼朝は曾我の一族の孝道を讃美して遺れるもののそれぞれに賞祿を與へ、「これにつけても頼朝が弟義經を討たせし後悔今に止むことなし、富士の裾野に社を建て、義經が亡魂を弓矢神に勸請し、左右には祐成時宗、兄の宮弟の宮と號し主人三社のあら人神と祝ふべし……」とあつて數日の內に社が出來る。そして虎少將が願主にて、西國四國の繪馬をささげ、供養には源平兩家の長い戰さ物語につれて白拍子の舞が奏でられることによつて曲が結ばれてゐる。その他『津戶三郎』(門出八島)の五段の終にも「諸佛來迎あり、天人乙女舞樂を奏し、七度返すをみ衣……」とあり、『松風村雨束帶鑑』の五段の終でも『靭猿』の狂言を演じた後で、「猿が參りて能仕る、御知行まさる目出度踊るが手元小腰を、ゆり合せて舞ふたる風情の面白さよ……」と猿に扮した狂言師の舞があつて、「猶君が世は萬年の龜に契りし浦島が千年の姿舞鶴の舞ひ祝ふや松竹の……」で幕が閉ぢられてゐる。『百合若大臣野守鏡』の結尾にも、

> 「これぞ稀なる物見とて、近國遠國京田舍老若男女の參詣や、諸願かけたてまつり容つつみ太鼓のはやし物、笛の聲ごゑひやりらりねり衆、ちやんぎり四季の花もみち……」

とあり、更に『雙生隅田川』の結尾にも「めでたい神の、氏子の夏神樂、波も色なる迎ひ提灯ちやうさやようさ渡る拍子の、鉦太鼓……」の語がある。

歌舞伎をモデルか 勿論以上擧げ來つた處の凡ての段切や結尾が、その文字の示してゐるやうに悉く舞樂や歌

舞を伴つて演出されたかは疑問であるかも知れない。けれども多くの場合に、その演出の許す限りに於て、出來る丈け花々しく演出されたことであらうと思ふ。して見ると之等は一體何を意味するものであらうか。何かの考へをもつて、作者が此樣式を試みたのではなからうか。單に淨瑠璃の曲を面白をかしく結ぶに方つて、一寸した舞踊などを加へるといふならば兎も角、大仕掛の舞踊に、可成りに長い詞章まで加へたものがある所を見ると、特に近松が之を意識しての、構成上の一種の型であつたと解することに私は躊躇しないのである。果してさうだとすると、近松は此樣式を取るに當つて、自ら之を生み出したのであらうか。それとも、他から取入れたものだらうか。取入れたとすると、何に其モデルを求めたのであらうか。私は先づ少しくこれについて考へて見たい。

ところで第一に私の疑ひをもつのは歌舞伎である。由來淨瑠璃よりも一層其根本に於て歌舞に重きをおいてゐる歌舞伎が、近松に對して其先例を盛に供給してゐるのではなからうか。此疑問の解決が一番必要なことであるが、惜しいことには、近松の此等の淨瑠璃以前に於ける歌舞伎の脚本は、今日殆んど之を見出すことが出來ないのであつて、只寛文四年江戸の市村座にて、都傳內が『今川忍び車』といふ二番續きの時代物を作り、其幕合ひの狂言には、竹生島の所作がはさまれ、道行としては長唄が用ひられたと傳へられてゐる位が、殘つてゐる古い記錄である。下つて貞享三年の『椀久浮世十界』の大切には、舞踊があつたらしく、「女郎しこなし大踊」といふ一節が正本に殘つてゐる。ついで元祿二三年の作らしい富永平兵衞の作、『丹波與作手綱帶』の結尾には、

「かくて惡人共死滅したれば、家中の者ども主膳の御迎ひに來り、いざ御國入りに祝の踊りを始めんと、小姓仲間皆々華かに出て立てば……主膳は羽織長大小、振出す踊り振り一際勝れ面白し、……」

とあるから見ると、此歌舞伎の終にも、祝ひの舞踊が加へられただらうことは明かである。その他元祿十一年作『關東小六今樣姿』(作者不明)の終にも、「惡人共を滅し、祝ひの踊を始めける」の句があり、元祿十二年作の『京ひながた』(作者不明)の終幕は、

「口上言皆様へ申し上げまする、祝言目出度う納まつて、祝儀の大踊り致します、宜しう御評判を願ひ上げまする、大小節大踊り」

といふ言葉だけである所から見ても、實際大踊をやつたものであらう。

その他江戸の歌舞伎を見ても、元祿十年初代團十郎作の『兵根元曾我』の第三番目の終には、「いよいよ目出度し目出度し千秋樂の舞ぞめでたき」の句がある。同じ團十郎の元祿十一年作の『源平雷傳記』の結末にも、

「勇めの爲座中不殘大踊　子供は花を飾りければ立役は萬石踊、我も我もと俵踊、江戸評判の名殘姿、踊はなに、柳之介が俵踊萬石千石千秋樂めでたしゝゝ大踊」

とある。又寶永二年津打九平次作の『早咲隅田川』の終にも「舞樂を奏すれば庄司は心靈金獅子となり……」といつて見事な舞樂が用ひられてゐる。かういふ風に、歌舞伎の結末には、古くから大仕掛な舞踊が用ひられてゐたことは明かであるが、近松がそれをまねたものと見るには、殘念なことには、殘存してゐる歌舞伎の方が、問題の淨瑠璃より多くは後のものである。おまけに此等の歌舞伎には、淨瑠璃のそれに相當するやうな長い詞句が書かれてをらず、大抵只筋がある丈けである。從つて此等の淨瑠璃の結尾の舞踊等が、歌舞伎からまねられたものだといふには、まだ證據が不充分だといへばいへるのである。

近松の歌舞伎の例　も一つ近松の作の歌舞伎に例をたづねて見よう。元祿八年の『傾城阿波の鳴門』の結尾には「法事の儀式天人音樂の舞をまなび、舞樂の踊をなし給ふ」とあつて賑はしい幕切になつてゐる。元祿十一年の『傾城江戸櫻』の終も、道行の後に「これは此度行者堂建立の、御木曳の練物でござります御見物候へと拍子にかかつて「踊り」檜踊りがあつて、幕が閉づることになつてゐる。更に元祿十二年十一月初演といはれる『姫蔵大黒柱』の第三幕の終も「年納より春めきて、花咲梅の花笠被て、ふつくり踊を踊りしは、これ繁昌の顔見世なり」となつてゐるので、踊があつたことが明かに肯かれる。『傾城佛の原』(元祿十二年)の第三幕の終も殆ん

ど東山に於ける彌陀如來の開帳丈けで、音樂につれて、「櫻かざして幕毛氈歌ふも舞ふも法の庭」と、賑かな歌舞があることになつてゐる。『傾城三の車』（元祿十六年）の第三幕も、「折から寶寺三十三年の開帳あり、……法事の儀式、舞樂踊で殊勝なれ」と結ばれて、如何に賑かな舞樂を以て其幕切れがかざられてゐるかが分るのである。『御曹司初寅詣』（寶永六年）の終局にも、「まことにめでたい女萬歳とりとりに御祝儀を祝ひ奉る」とあつて、萬歳踊がとり入れられてゐる。

此等に見ても、最初歌舞伎からまねてか、兎に角淨瑠璃にとつたと同樣な樣式を、近松は歌舞伎にも可成り澤山用ひ續けて、作品の終局を音樂と舞踊によつて賑かにすることに好みをもち、またそれが相當に時好に投じたものらしいことも推知することが出來るのである。それ丈けは推論が出來ても、まだこれ丈けでは淨瑠璃や歌舞伎の結尾や段切に、歌舞などを用ひて大衆的興味をそそりつつ賑かに曲を終るといふことは、淨瑠璃と歌舞伎とでは、どちらが先に試みたものであらうかといふことは決定出來ぬ。勿論元來が歌舞を以て其根本の職能としてゐる歌舞伎の方から、淨瑠璃に傳はつたものでありさうには思はれるが、今日殘存してゐる兩者の古い作品について見ただけでは、證據が甚だ少い丈に判定は頗る厄介である。それは全曲の中どこへでも歌舞とか、舞踊を用ふるといふことなら、淨瑠璃が歌舞伎からまねたものだといふことが容易に云ひ得るにしても、結尾のみを主としていふと、何れがまねたものか、證據を擧げることは容易ではないのである。

近松が歌舞伎の眞似か　けれども創始期に於ける淨瑠璃の多くを見ると、終末に歌舞を添へるといふことは、まだ行はれてはゐなかつたやうであるから、矢張結局は本來歌舞を本體として起つた歌舞伎の方が、淨瑠璃に影響を及ぼしたと推定するのが最も穩當であるやうに思はれる。愈〻さうと定めるとすると、それでは淨瑠璃が此樣式を歌舞伎から取入れたのはそもそも何時頃からの事であらうか。或ひは近松が始めて之を試みたのであらうか。それとも近松前に此樣式を誰か淨瑠璃に用ひたものがあつたのであらうか。その邊の判定にも證據を求める

となると、充分なものを見出すことは今日では未だ容易なことではないやうである。此點でも殘存せる古淨瑠璃を土臺として判斷する外はないが、前にも述べた如く極めて僅少の殘存古淨瑠璃には、結尾に舞踊舞樂を賑かに取入れたものは殆んどないやうであるから、結局近松が淨瑠璃を書き始めた頃に此様式が試みられ出したか、又は近松が歌舞伎にまねて始めて此様式を案出したものだと見る外はないのである。そして舞踊の立場からのみいふと、人形はまだ此時代に於ては歌舞伎の俳優の敵ではなかつたから、淨瑠璃に於ては必ずしも常に此様式を固執することはなかつたが、歌舞伎では常に此様式を守りつづけて、ずつと後までも其習慣を續けたものであらう。

此處で一寸『攝陽奇觀』を見ると、

「延寳頃までは、京大阪とも歌舞伎芝居狂言の大切には、其昔出雲のお國が舞し時の打扮の如く、天冠を戴き白衣を着し、一人づつ舞ける、これを天冠といふ……元祿年中に至りては或は佛道によせ、天人などに打扮ても勤しゆへ、之を天人踊といひしが、此義も寳永年中に止みたり……」

とある。此文の後半の最後の寳永年中に至つて止んだといふのは、天人踊が止んだといふことであるらしく、歌舞伎の終に於て廣く色々な歌舞を用ふるといふことは、益ゝ盛に行はれ、元祿以後は盆興行の歌舞伎の終結には一座總出の大踊を行つて打出しをした。之を總踊とも風流踊ともいひ、歌はちらし歌といつて盛に用ひられたといひ、此大踊はやがて義太夫節の操淨瑠璃の方にも影響して、『惡源太平治合戰』（延享四年）の四段目及び『華和讃新羅源氏』（寛延三年）等には共におやま踊、雀踊、伊勢音頭等の操大踊が行はれたのである。それは更に角前の『攝陽奇觀』所載の記事の前半は既に『歌舞伎事始』に出てゐたことであるし、此等から見ても、近松が淨曲の段切や曲尾に歌舞の様式を取入れたのは、彼が歌舞伎にまねたものと見てよからうと思ふ。

歌舞伎は謠曲に學ぶ　それでは歌舞伎は此最後の幕切れの舞踊を用ふる様式を何にとつたものであらうか。溯つて平安朝時代に始まつて、鎌倉時代に隆盛であつたといふ延年の能の詞を見ると、未だ甚だ簡單なものではあ

るが、其結尾に此が淵源とも思はれるやうなものが見出される。例へば『白拍子』といふ延年の能の結尾にも、對話があつて後に、

同音早歌サ夜更ケ渡ル月影ニ玉ヨセ歸ルサザ浪ノ池ノ汀ハ面白ヤ。

答謡露ハ眞珠ニ似タリ月ハ明鏡ノ如シ。

早歌龍女ガ捧ル玉坂ニ繋衣ノ白玉モ無明ノ酒ノ醉醒メテ見ルコソ實ノ寶ナレ。ゲニサリサリ々々。

となつて歌があり、又『鹿承武琵琶曲事』の終も、

一人言サテモ仙客飛來テマノアタリ祕曲ヲ授ケ奉ル事併ラ帝道彌繁昌シ天下益安寧ナルベキ奇瑞ナリ。舞樂ヲ奏シ鹿承武ヲモテナシ申サレ候へ。

一人言サラバ舞樂ヲ奏セラルベク候。

となつてゐる。これは風流の中の大風流といつて、仕掛の小さい當世風の歌を小風流といふに對して、古風な大仕掛なものの種類に屬するものの結尾である。ところが此「サラバ舞樂ヲ奏セラルベク候」といふのは、どの大風流にも通じたもので、延年の能の大風流の結尾には、必ず大仕掛な歌舞が行はれる事になつてゐるのである。この延年の能の結尾の様式が、いつか謡曲に取入れられたものの如く、謡曲の終の歌舞になつてゐるものは随分澤山あるやうである。例へば安宅でも、仲光でも、七騎落でも、高砂でも、老松でも、皆「餘りにめでたき折柄なれば一さし御舞ひ候へ、さらばそと舞はうずるにて候」とか、「とても事に一さし御舞ひ候へ、承り候」などいふやうにしてまとめられてゐるのである。して見ると、此延年の能の様式が謡曲に入り、それを歌舞伎が取入れて、近松によつて早くから淨瑠璃にまねられたものの様である。

全曲又は段首の歌舞　ところが、淨曲の結尾に於ける歌舞の様式は、いつか全曲の冒頭にも應用されたものの如く、元祿十年正月江戸中村座興行の『參會名護屋』の初めには春踊があり、又同十一年三月同座上演の『關東

小祿』の冒頭には「爰に一條戻橋供養の踊子供殘らず金銀の采振りて立て踊りたり」など記されてゐる。此點も近松がまねたのか、（まさか近松の方が此點は前であつたとも限るまい）、兎に角近松の淨瑠璃にも、段首や全曲の冒頭に歌舞を取入れた例が屢〻見受けられるのである。『義經東六法』や『天鼓』や、『雪女五枚羽子板』などは其好例である。卽ち『義經東六法』の下卷の初めには、鳥さしをかりて、

「鳥をさいた見さいな〻〻、一日の日には一つひよどり日高の杣の、檜原が奥なるひさぎの枝に、ひらりと下りて人來、〻〻、ひとく〻〻ひとくと囀づる所を、ささんと思ひ、ひげをひそめてひそかにかまへ、左あがりにひそ〻〻よりて、ひしとさいてひつとつた、鳥をさいた見さいな、二日は二つ……」

と長い間歌ひつつ面白い科で曲が進められてゐる『天鼓』も亦第一段の最初から「德若に御萬歳當み殿榮へまします、ありけうあり新玉の、年立返る朝より、……」と萬歳で始まり、萬歳歌の由來をきかれて、改めて長々しい萬歳歌と踊の節事があり、やがて、又しても長い狂言があつて、遂には、鼓を渡すなら、萬歳も敎へようとあつて、「是もいなりの御めぐみ神すずしめの萬歳樂、はやせや才若歌へや德若萬歳萬歳萬歳樂と……」で終られてゐる。それから『雪女五枚羽子板』の最初に用ひられてゐるのは、所謂藤内だんじりである。だんじりは踊車などの事で、これは當時の名優嵐三右衛門が喝采を博しただんじり出端の歌から取り、三右衛門の舞臺姿を人形の藤内によつて見せようとしたものである。世話物では『大經師昔暦』の下の卷の頭から用ひられてゐる萬歳踊など此部類に屬するものである。

要するに以上の如く、全曲又は中間の段の結尾又は最初などに舞踊とか操とかを用ひて、人形を活躍せしめ全曲を賑かにするとか、變化をつくるとかして、大衆の興味をひくにつとめるといふ事は、近松の淨瑠璃構造上の一種の樣式であつたやうに思はれるが、そのモデルとなつたものは、矢張歌舞伎であつたと見てよからうと思ふ。

喜劇的情調

必ず喜劇味の挿入　近松の淨瑠璃に於て、最も貴重なる特質の一つである大衆的傾向といふことを裏書するものは、喜劇的情調である。彼の淨瑠璃中、此情調を加へてないものは殆んどないといつてもいい位に、一曲中の何處かに喜劇的の可笑味が取入れられてゐる。云ひかへれば一曲の中に何處かを利用して、ふざけた人物を活躍させるとか、可笑味のある文章を加へるとか、碎け切つた語句を挿入するとか、吹き出させるやうな脚色をするとか、滑稽味を湧かせるやうな演出上の種々の方法を用ふるといふことは、大衆の心を捕へる上に必要なる一つの要素であると、近松は考へてゐたやうに思はれる。だから心中物のやうな悲劇に於ても、常に喜劇的情調を加へることを忘れず、それが爲めに時には創作意識の不純から、藝術的効果の緊張を破るが如き結果を來すことさへが間々あるのである。これは劇の立場から見る時に甚だ損なことではあるが、此喜劇的情味が巧に用ひられた場合には、それが藝術的にも最も面白い効果をもたらしてゐるのみでなく、大衆的興味をそそること非常に力强いものがあるのである。かくして貴族趣味の謠曲に對抗して、大衆平民の娯樂にふさはしいものを新に創り出すといふことが、近松のねらつた眞劍な目的であつたのであつて、淨瑠璃に滑稽味可笑味を加へることを一個の必要條件の如く近松が考へたのは、又此が爲に外ならなかつたのである。

滑稽味の分類　近松はその淨瑠璃に滑稽味を交へるに方つて色々の工夫を凝したのであつたが、强ひてその方法を大別して見ると、一、人形の動作を中心として、若しくはからくりの仕掛をかりて自然と人形獨特の可笑味

を作り出さうとしたこと、二、滑稽味を作り出し得るやうな性格の所有者たる人物例へば阿呆とか間抜とかをかり來つて、それに適切なやうな言葉を吐かしめること、三、構想なり仕組なりを中心として、自然と可笑味を生み出すやうに脚色すること、四、仕組といふよりも、むしろ敍述の巧妙さによつて可笑味を感ぜしめようとすること、五、敍述といふよりは地口や駄洒落など、詞そのものの面白味を中心としたもの、六、同じ詞の中でも性に關する言葉を加へて、それによつて低級なる大衆を喜ばさうとしたもの、などに分けて見ることも出來るのである。殊に性に關係した言葉を用ひたり、特殊の表現をしたりして、滑稽味を作り出さうとしたことは、極端な情感解放時代の大衆には最も迎へられたのであつて、それがまた近松が大衆の爲に筆をとつたことの、一つの明證となる譯でもあるのである。けれども此性關係の詞を用ふる點に於ては、西鶴が露骨なる描寫法を平然として撰んだに反して、近松は性に關係するやうな詞をならべながらも、際どい所で筆をまげるとか、巧妙なる緣語を用ひたりして、餘りに忌はしい卑陋醜猥に陷らざらんことを努めてゐるのである。尤も此點の藝術的効果に關しては、別に西鶴と近松の比較並に近松の藝術觀の項に於ても述べておいた。

一體歌舞伎劇に道化役を用ひるといふことは古い時代の習慣であり、殊に上方の歌舞伎脚本にはそれが付きものときまつてゐたやうである。だから、近松の書いた何れの脚本にも道化役ははさまれて、而も可成りに主要な役目をつとめてゐるといふ風であつた。そしてそれがまた非常に大衆に喜ばれたことは、當時の歌舞伎評判記を見ると自らうなづかれるのである。かくして作者はどこかで見物を笑はせさへすればよい、作中のどこかで見物を笑はせることを忘れてはならない、何とかして、それに都合のよい機會をつかまねばならぬといふ風であつたのである。決して芝居を嚴肅なものと見るとか、眞面目な氣分を描き出さうなどといふことは殆んど考へてゐなかつたのである。さういふことは大衆そのものが一體で好まないものである。それは今日の大衆でも大した差はないといつてよいと思ふ。見物は只どんな場合でも喜んで笑ふのである。くすぐられても、どうしられても、ど

んな低級な方法を用ひられても、笑はされることを喜び、可笑味を歡迎するのである。近松は元祿時代の大衆の此の心持を察し、之を迎へて、歌舞伎劇に於けると同樣な態度を以て淨瑠璃にも臨んだのである。

第一　人形の動作　處で近松の淨瑠璃に現はれた道化役といふのは、嚴密にいふと二つに分けることが出來る。一つは元來が滑稽な人物といふではないが、それが殊更に滑稽的な動作をなす場合と、他の一つは元來が野呂間とか、間拔けた人物が吐く言葉や、爲す行動が可笑味を感じさせる場合である。前のは即ち人形の動作から來る滑稽味ともいふべきもので、其例としては先づ『曾根崎心中』をとることが出來る。此曲の天滿屋の場に於て、お初は戀人の德兵衛を人目から隱さうとして「私がするやうにならんせ」と、裲襠の裾に隱し入れ、這ふ這ふ中戶の沓脫より忍ばせて、緣の下屋にそつと入れ上り口に腰打かけ、煙草引寄せ吸ひつけてそしらぬ顏」をしながら、そこへやつて來た德兵衛の敵九平次に應對し、九平次に話すが如く、又德兵衛に物語る如く、「此上は德樣は死なねばならぬしなるが、死ぬる覺悟がききたいと獨言になぞらへて足で問」ふと、德兵衛は頷きながら、お初の「足首取つて喉笛撫で、自害する」と知らせたりして、そこに滑稽じみた動作が演ぜられるのである。思ふにかうした有樣を見ると、見物はさぞ喜んで手を拍つたことであらう。やがてお初が白無垢をつけ死裝束をして、「戀路の闇の黑小袖」をつけながら、二階からのぞいて見ると、德兵衛は下から顏を出して招きうなづき、階下には下女が寢て居て、吊行燈の火は明い。お初は即ち暫し打案じた後、「棕櫚箒に扇をつけ」煽ぎ消さうとすると、餘りに手も身も伸したが爲に、「階子よりどうど落ち、行燈消えて暗がりに、下女はうんと寢返りし、二人は胴を慄はして、尋ね廻る」のである。又二人が戶をあけて忍び出る際には、燈火をつけるべく、下女が打つ火打石の音と所作とが、利用されてゐる。即ち「下女は火打をはたはたと、打つ音にまぎらかし丁ど打てばそつと明け、かちかち打てばそろそろあけ」たりして、巧に人知れず逃げ出してゆくのであつて、此等の人形の動作には樣々の滑稽味が出るやうに仕組まれてゐるのである。又『重帷子』の上の卷に於ては、丁度權三が歸らうとす

る所へ、戀仇の伴之丞の妹の爲に、乳母がやつて來ると、下女は卽ち氣轉才覺をきかせて、「目まぜうなづき、權三を圍ふ袖屛風、なうなうお乳母殿とやら、此暑いに年寄の御大儀な、どれ汗拭ふて進ぜうと、顏にべつたり手拭の縮みと皺のもみくさの、どさくさ紛れ忍草」權三はぬけて歸るといふのであるが、その場の人形の科の滑稽さは、さこそと思ひやられるのである。同じ『重帷子』の、おさゐ權三が、姦通の浮名を立てられてから、姦通ならぬ身でありながら狼狽して逃出さうとする折柄、門外には提灯つけてかけつけた弟の甚平が聲高に呼んでゐるのをきくと、「門からは出られぬ、裏門はなし塀高し、飛んづ押しつうろつく間に、家內は起きろ門は叩く、前後に眼をつく茨垣」の間に、伴之丞等が出入口として作つた四斗樽を二人はふと見つけるのである。けれどもうろたへてゐる二人は、此拔け孔から一人一人靜に出ようとしないで、あわてて同時に出ようとして、一緖に樽に駈け込むのである。卽ち、「二人手を組む生死の巷、命の境四斗樽に、六道四生ぎつと詰つて動かれず、跡へも先へも酒樽と、共に逆さどんぶり、ころころ頃は曉の、時は夜明の七つがしら、二つ頭に足四本、胴は一つの酒樽に一はいつた儘で、「一つ棺に一つの穴」に埋まらうとするのである。詞の上と人形の科の上とに滑稽味が企まれてゐる上に、俳優とちがつて人形のことであるから、相當に誇張された動作ながら、却つて厭味のない可笑味を湧き上らせることが出來たであらうと思ふ。『萬年草』の中卷の終に近く、お梅が戀人ならぬ作右衞門と祝言せねばならなくなつて、一時のがれの盃はするが、やがて所謂石打が始まると、闇に乘じてお梅はお袋につれ去られ、逃場を失つて蒲團の中に隱れてゐた久米之助は、お梅の帶につかまつてうまく逃げ出す場がある。今日の寫實劇式に之を眞の闇の中で演じたら面白くなからうが、ロマンチックな方法でやつただらう當時の人形の所作は、はらはらさせるほどの獨特な面白味と、割合に不自然ならぬ滑稽味を見物に味はせたことであらう。

近松の時代物に於て、人形の動作を主とした滑稽味は、聊か誇張に過ぎたものがあり、寫實劇の立場から見ると、頗る不自然の觀がつきまとふものであるが、操芝居そのものが、もともとロマンチックな味を基礎として生

れてゐる事を思ふ時に、それが巧に用ひられると、存外面白い滑稽味を生み出すものである。例へば『孕常盤』の第三段に於て、常盤のお產する際に辨慶が產婆になつて來る場にも相當な滑稽味はあり、更に近松の作だらうと推定されてゐる『佐藤忠信二十日正月』の中卷の終に於て、隱れてゐた蓮生坊がひよつこり現はれて、敵の大將梶原景時の足をつかんで、「おさない逵のおなぐさみに此蓮生が手づまにて、梶原平次といふ人形つかうてお目にかけん」と呼びながら、「取つたる兩足目よりも高く差し上げて、はやせや小二郎歌へや直家」といつて、淨瑠璃の起原などを述べつつ踊るあたりは、如何にも人形淨瑠璃めいて、ゆかしいロマンチックな滑稽味に富んだものである。素よりこれが近代劇どもであつたとしたら、不自然から來る多少の不快さを伴ふかも知らぬが、人形劇である丈けにその感が殆んど取除かれて、幾分のくすぐりも却つて釣合が取れて、むしろグロテスクな誇張した身振が存外の興味を加へて來るやうにさへ感じられるのである。又『吉野忠信』の第二段の終、鬘店に於ける辨慶の行動の描寫は、脚色とか描き方の滑稽といふよりも、人形の動作の滑稽を見せた一例といつた方がよからう。何しろ辨慶といへば敵方にも共顏を知られてゐるのであるから、彼は梶原方の關所を欺かうとして、竹田街道のとある鬘店の中に飛び込む。折柄店先には大原木を負うた牛が繋がれてゐるに係らず、主らしいものの見えぬを幸に、黑木賣の大原女に化けて見ようと、女の鬘をかぶつて鏡をとつて見るが、何といつても「七尺ゆたかに色黑く、大の眼に眉鰵り、頭ばかりが女」なるが爲に、「辨慶我ながらびつくりして、さても汚し恐しし、蝦夷松前の女でもこれ程怖うはあるまい」と、それかこれかと鬘を物色しつつ、やがて白髮白髭の鬘を見つけて、老人に假裝しながら小腰をかがめ、牛を追うて關所を通らうとして、卒卒に咎められるなり懸髭鬘も放りなげて猛勇振をさらけ出して、「今少し老爺方勤めたう候へ共、腰がいたくてなり申さず、俄に剃髮仕り、武藏坊辨慶といふ今道心、ちと御報謝に御首を入れさせ給へ」と切り捲つて關を破る邊りも、辨慶といふ役を、道化じみた金平式に扱つて、面白味たつぷりな愛嬌者に祭りあげたことによつて、自ら時代物風の一種の滑稽味を感ぜしめ

られるのである。

第二　阿呆間抜の利用　第一の場合とちがつて、最初から道化じみた阿呆の下女とか、間抜の小僧といふやうな人物を取入れて、彼等の性格や、動作や話振りから可笑味を得ようとすることは、近松も常に試みて而も相當に成功して居る所である。例へば『堀川波鼓』のお種が、醉うて夢うつつの中に源右衞門と姦通した折柄、ふと門を叩く音に目をさまされ、「彼所此所に這ひ隱れ、下女が臥したる夜着の中へうろたへ入」ると、下女は丸裸で飛上つて、「なう悲しや、うらが寢た懷へ盜人が這入つて、雪の肌を荒すわ」といつてわめき廻るのである。やがてお種の夫が江戸から歸つて來て、屹度誰かが仲立したのであらうといつて尋問すると、下女はがちがちと身を慄はし、「ああ御勿體なや私は何も存じませぬ、此間お種樣、人に隱して子墮藥を買ふてくれとおしやりまして、一服を七分宛、三服を二匁一分で買うて參つたばつかり、さりながら旦那樣のお聞きなされたら、高い物を買ふたと叱られうかと思うて、錢はしかけでやりました」と他愛もない冗談をしやべり立てるのである。如何にもそこに、間抜の下女らしい性格の可笑味が巧妙に描き出されてゐる。『天網島』の中の卷の紙屋治兵衞の宅に於ても、阿呆の丁稚三五郎はなかなか氣の利いた滑稽役をつとめてゐる。時は丁度夕暮、使に出たお玉も三人の子供を守役の三五郎もあまりに歸らないので、子供が風でも引いてはとあつて、女房おさんは心配しながら、「此阿呆奴どうせう」といつて、「待兼ね見世にかけ出」ると、「三五郎只一人のうのうとして立歸る」のである。「こりやたはけ、お末は何處に置いて來た」とおさんがなじると、三五郎は、「ああほんに何處でやら落してのけた、誰ぞ拾うたかしらんまで、何處ぞ尋ねて來ませうか」とすましたものである。女房は子供の空腹を思ひやつて、お玉に命じて忘れ得ぬ程打なぐらせようとすると、三五郎はかぶりを振つて、「いやいやたつた今、お宮で蜜柑を二つづつ食はせ、私も五つ食ふたと、阿呆の癖に輕口だて」するのである。何人も苦笑せざらんとするも得ない、上品なユーマーが其處らに浮き出て居る。その同じ三五郎が、下の卷にて、弟治兵衞の行衞をたづねる

孫右衛門から、阿呆の毎夜の行く先を知らぬかときかれると、阿呆といはれるとそれは自分の事だと思つて、「知つて居れど此所では恥かしうていはれぬ、……毎晩ちよこちよこ行く所は、市の側の納屋の下」と答へて、自分自らが毎夜賣淫窩をあさることを答へるあたりにも、自然の可笑味がにじんでゐる。

『心中重井筒』には阿呆の小僧三太が實にきびきびと描かれてゐる。彼は主人の徳兵衛から飽くまで阿呆扱にされ、「云ふなといふた事はいはぬ」悧巧者とおだて上げられ、徳兵衛が、借金の證人たらしむべく、女房の身代りとして、今連れて來た女の事を祕してをるやうにといつて、口止めの褒美をやると、三太郎はうなづいて、「勿體なや勿體なや、云ふ事ではござりませぬ。若しも重ねて云ひたい心が出來た時々に、お前へそつと斷りませう程に、又銀を下さりませ」といふ所は、「阿呆な顔でも損をせぬ、やる粋よりは粋な」ものである。此阿呆ならぬ阿呆の三太が、心中に出て行つた徳兵衛を、お神と共に捜しに出かけて行つていふ事が又氣がきいてゐる。「野邊の霜風小夜嵐、丁稚の三太もうろうろ涙、心中といふものはいかふ寒いものぢやとて共に涙をしぼる」三太の一言には、場合が場合丈けに、實に何ともいへない高貴なユーマーが溢れてゐるのである。その他『冥途の飛脚』にも『生玉心中』にも共に間抜けの下女が引合に出され、『萬年草』にはお梅の兄の花之丞といふ低能な人物が面白く描かれてゐる。時代物に於てもかうした人物は甚だ屢〻用ひられてゐるのであつて、『本朝三國志』の下女お竹も、所かまはず人をも辨へぬ點に於て、頗る可笑味を誘ふものである。眞柴久吉が、もう關白になつてからのことである。彼が昔仕へてゐた松下嘉平次の處へ、引かるるがままに昔の草履取の姿となつて、出かけて行くと、「奥より竹が聲高く、名染男どりやどこに、生きた死んだのと音づれもすることか、遇ふたら恨の有たけと走出、久吉公にすがり付、爰な性惡る情知らず……有りし契りを忘れてか、朝夕の食物萬事、杓子のさきでの心使ひ、言はずと腹に覺へがあろ、そなたに別れて此かたは一度も男に肌ふれず、わしが情も忘れずば部屋へござつて寢て語ろ、息がはずむ」といつて久吉を引立てるのであるが、百萬騎の强敵にも後を見せぬ久吉も、

さすがのお竹をばもてあぐんでゐるといふのである。間ぬけの下女や小僧が可笑味の材料になるのは何時の世でもかはらぬと見える。

其他地位だとか權力を賴にして空威張りをしてゐるに方つて、道理で攻められると忽ちへたばつてしまふ『孕常盤』の難波經遠や、威力で嚇しつけられるとぐにやぐにやになつてしまふ『嫗山姥』の公家の如きものや、曾我物に屢〻見られる朝比奈の如き、徒らに强きを誇つてゐながら、無謀な突飛な行動をするものなども、此種の中に數ふべきであらうが、近松はさうしたものをも甚だ屢〻用ひてゐるのである。

第三　からくりの滑稽　道化役の生み出す滑稽味とは別に見た方が良いと思はれるのは、からくりによつて作り出される滑稽味である。例へば『嵯峨天皇甘露雨』の第四段に於て大部の娘の素晴しい技巧によつて、惡王子は酒に醉ひつぶされるのであるが、彼を打取らんとして意の如くならぬ大部は、眞言祕密の法力驗を見せよと祈をこらすと、凄まじい奇蹟が現はれ、「不思議や俄に鳴動して、家内の諸道具手を生じ、或は一眼或は兩眼星の如くにきらめき、圍爐裏にすえたる五德の金輪眼は荒れに荒金の双金を鳴らし、三足の爪を蹴立てて歩み寄り……湯殿の隅より行水盥三間四方の面魂、足を宙に飛廻り、はつたとにらみ喚く聲煮え湯を流す如くにて、石臼がくわつと見開くめつきめつきり、挽木の片手を三間計りぐつとのべ、王子の太刀を奪取り、宙を拂ひ裾を薙ぎ左右を卷いてくるくるひらりひらりとはためき渡る」のである。此種のからくり動作は不自然といつてもまだ餘程自然の方で、これに比べると『天智天皇』の第二段二場に於けるからくりの應用の如きは、既に其着想からが如何にも人を食つたものである。盲目の畫家松岡が、ある夕暮に粟津が原を通る時のことである。何處からか我名を呼ぶ物凄い聲がするので、聲のする方に近づいて、何者だと呼びかけて見ると、「我は花照姫の乳人子金輪五郎今國といふ者なり、此度逆目の王子が計らひにて不祥の死を遂げ獄門にかけられ」た者、賴みたいことがあつて呼んだのだといふ返事。獄門首が物をいふといふのは怪しい、屹度野狐どもの仕業だらうといふと「いや是々全

く野干の所業ならず、萬物道理に二つはなし、御分畫かきの名人なり、羣繪の龍の水を乞ふも一念のとどまる所、然らば獄門の首の物言ふこと不思議にて不思議ならず、これにも疑ありや否や」といふ獄門の首の言葉にも一理がある。共に逆目の王子を敵とするものながら、松岡は盲人、金輪は胴なし、共に困つて話をする中、金輪が「我は首あつて體なし御分は盲目首なきも同然なり、御邊が首を切つて胴を我に得させよ、汝が胴に某が首をつぎ王子を易く亡ぼしなば御邊も本意を遂ぐるに非ずや、……ヲヲ如是我聞心佛及衆生、是三無差別汝も我も隔はあらじ」といふとやすやすと話がまとまる。やがて松岡が我首を押切ると「金輪が首は獄門の木より下に舞さがり」鳥の如くに松岡の胴に食ついて疵さへ見えなくなる。さては追剝か人殺しに相違ないと喚き立てる、金輪は卽ち「松岡に體をかり刀も松岡ながら顏がちがつてゐる。」そこへ松岡の女房が夫を尋ねて來て見ると、衣裳も太再び蘇生し、頭は金輪胴は松岡、一身に二人の氣を込め本望遂げん契約」といつて辯解するが甲斐がない。遂に手業の繪を書いて見せて事實は分つたが、眞の夫が死んだと知ると女房は歎き悲む。金輪は卽ち「夫に離れしとは何事ぞ、此首こそ他人なれ、首より下は肝心々々、追付け本望達しなば罷歸つて顏ばかりは彼方向き、肌は馴染の二人寢ぢや」と戯れすかすのであるが、死人の首と生きた首と交換するなどは、人形なればこそ面白味があり、からくり仕掛操り仕掛なればこそ又出來ることである。ばかばかしいと思ひながらも、いつとなしにかうしたからくり仕掛の滑稽に、大衆が引つられて興味を感じただらうことは想像に難くないことである。從つてからくりを借りて生み出された滑稽味は、之を仔細に吟味して見るときに、要するに淨瑠璃が人形劇であることを近松が充分に理解し、人形獨特の滑稽として描き出したものであることが立派に肯かれるのである。

第四　脚色仕組の滑稽　人形そのものの動作の上にも、その場面の描き方の上にも、勿論可笑味はあるが、主として仕組脚色の上に、滑稽味の中心のおかれてゐると思はれるものが、殊に時代物には頗る多いのである。そして此等の中には、狂言に共思ひつきが置かれてゐると思はれるものが可成り少くないやうである。例へば『天

鼓』の第一段にある釣狐の場の如きは、明かに狂言『こんくわい』を借りて來たもので、狐が狐釣の名人をたらして狐捕りをやめさせる處に輕い可笑味がある。又『佐藤忠信二十日正月』の上卷に於て、義經を捕へんとする吉野山の法師連が門出の祝に一獻くむのを見ると、「大上戸の蓮生法師寒さは寒し羨しさ、こたゆるにこたへかね覺えず松よりどうと落ーちて、敵の大將の覺範法師になりすまし、「ああ是せくまいせくまい、其義經が首取る豆腐切るより猶易し此覺範が請取申す、物は門出祝から、判官の首取るやうに祝うて一杯いたそうもの：」とうまうまと法師どもをたぶらかして、自分一人で、人の前まで皆飲んでしまふあたりの滑稽味は、如何にも狂言式の風味が旺溢したものである。更に同じ作品の下の卷にて、忠信が大黒舞になつて、「大黒大黒大黒、大黒舞を舞はうや」といつて、巧に寺の內へ入り込みながら、うまうまと敵の手から、卿の君と阿古屋とを捕り返さうとする所の仕組なども、如何にも狂言的の風味の豐かな面白いものである。又同じ作の中の卷に於て、鄕の君と阿古屋とが、而も男ばかりの寺の中と外とに於て、同時に產氣づいてお產をするといふ趣向のあたりは、自然主義的傾向を見せようとしたものでない丈けに、却つてくすぐりならぬ一種の輕妙な滑稽味を味はされるのである。又『浦島年代記』の第二段では、浦島の女房が醉拂つて高鼾をかいて神殿で寝てしまふ。浦島卽ち恥をかかせて、しつけをしてやらうと、神前に奉納の陵王の面を女房に着せて、紐を固くしめて隠れる。やがて女房は目がさめると、「やあ是はさて寝てのけた、日が暮れたか眞黑なは、目がろくにさめぬかと顏をなでて、えゝうとましや額も頰も剛張つて、撫てもさすつても覺えぬ、悲しや何たる夜ぞ洗うて見んと御手洗の水にうつる水鏡、なふこはや、情なや鬼に成た、浦島殿元の顏にしてほしい、姫君樣王子樣わしや鬼に成ました鬼じや鬼じや……」といつてあわてるのであるが、此處には狂言『ぬけがら』が應用して仕組まれてゐるのである。尙狂言をかりて可笑味を出さうとしたものには、第四段に狂言花子をかりた『凱陣八島』や、第五段に靱猿をかりた『松風村雨束帶鑑』などがある。前者には義經が戀女の處に遊ぶ間を、辨慶に留守をさせてゐると、いつか義經の妻が來て辨慶

になり代つて、やがて歸つて來た義經を散々にたしなめるといふ趣向がとられ、後者には靭の爲に猿を殺さうとして、猿引を苦める大名を誡めるユーモラスな淡い悲哀が描かれてゐる。

其他の脚色の滑稽　仕組の上の滑稽味は、屢〻意想外な感を起さしめることによつて現はれるのであるが、『蟬丸』の第一段に於ける宇治橋姫神社頭の丑の時參の場は、正に此一例に加へることが出來よう。蟬丸を戀して報いられない芭蕉の前と、直姫に戀を奪はれて顧られない北の方とは、共に嫉妬のほむらやるせなく、期せずして同じ夜に此の社に丑の時參をするのである。そして二人共に「仇と情と怨念と三つの鐵輪に燃ゆる火に瞋恚の薪」をなげかけての呪咀をするのであるからには、あたり前ならその物凄さは身の毛もよだつばかりであるべきに、二人が同じ姿で鉢合せをすると、互に見交してぞつとするも束の間で、やがて同じ嫉妬に同じ祈りをするものと分ると、「さても世の中に性のよき男はなし、さてさて合ふたり叶ふたりいざ立ながら悋氣講を始め語つて欝晴さん」と、各〻嫉妬の因縁を語り出すのである。偶然傍の樹に上つて聞いてゐた蟬丸の乳人は、あまりに急な悋氣講の催しに、恐さも打忘れて吹出すばかりの可笑しさに堪りかねるといふのもまことにさもある事だらうが、やがて戀の敵直姫の眼もつぶれよ、首の骨胴板五體も腐れよと、二人が打込む四十四本の呪ひの釘に、「釘目より血流れて、さしもの大木ゆるぐにぞ、乳人もゆらゆらと漂ふ舟の如くなり、餘りゆられて目眩めき枝踏はづしどうと落る」といふに至つては、時代物好きの見物は手を打つて笑つたことであらうと思ふ。作者は凄かるべき所を愈〻物凄くして、そこに深い藝術味を湧かしめようといふよりも、人形の動作を豐富にし可笑味を加へることによつて、專ら大衆を喜ばせようとするに心を用ひ過ぎた跡がありありと見えるのは、聊か物足らないといはねばならぬが、さすがに描寫の妙には何ともいへないものがあるのである。

又眞面目腐つて强意見をしたに對して、今度は意見をされた弱者が强者の落度をつかんで、同一の筆法で意見返しをするといふことは、滑稽味を生み出す一方法として、近松によつて度々繰返されてゐる一種の仕組である。

例へば『曾我扇八景』中の巻の番屋に於て、短氣者の五郎が頻りに工藤を追かけんとするのを見て、遊君二人と團三郎にまで意見を求められると、辨慶じみて可笑味をもつた朝比奈三郎は、一代になき分別顏をして「あゝ五郎殿短氣にござるよ……ああおたしなみなされ蟲が早い、落しつけて思案あれ、一に兄十郎を押のけての我儘、二つには所といひ折惡し、三つには母御の御勘當の身……曾我殿原に伴ひも多からうが、斯樣の意見するものは秩父殿かこの朝比奈と扇遣ひの自慢顏」をするのであるが、やがて飯原左衛門の提灯を見ると、今度は朝比奈の方がたまらなくなり、飛出して提灯ふみ裂いて捨てうとかけ出す。それを二人の遊君團三郎がとめても止まらぬのを見ると、今度は五郎が飛んで出て「ああ朝比奈殿短氣にござるよ、おたしなみなされ蟲が早い、落しつけて思案あれ、第一に上への慮外、二つには折わるし、三つには我々敵討つ後日の爲も然るべからず、九十三騎の御一門も多からうが、斯樣の意見申すは秩父殿か此時宗と」鸚鵡返しの意見をするのである。處がこれよりも一層喜劇的な仕組は、此曲の同じ中卷の曾我中村閑居の場に於て展開されるのである。或日虎御前は駕籠に乘つて遣手や禿をつれて、提重竹筒などをもたせて、晴れ晴れしい裝ひで貧しい曾我の家を訪れるのである。曾我の母親はさすがに十郎が外聞を思ひやつて、自らは十郎の乳母になりすまして虎を迎へるのであるが、曾我一家の貧乏暮しに對する禿や遣手等の思ひ切つた批評をきくと、母親は人知れぬ恥しさを感じながら、「今日は折しも十郎樣秩父樣へお出でとて、侍衆小姓衆馬取中間殘らずお供お袋樣は寺參り、對の六尺挾箱腰元衆仲居端女一人も殘らずお供にて、私ばかりがお留主居の御馳走申さんやうもなし」と出鱈目の嘘八百を並べて生活向を僞るのである。ところへ折惡しく十郎は飼料の草を荷ひながら馬を引いて歸る。母親はあわてて飛出し、「十郎殿の乳母の姥、下女あしらひに召し使ひ、不調法な事あらば用捨なく、拳をあげて打叩き必ず母と悟られず、首尾を合すが孝行ぞや」といつて、自分の企みを十郎に物語り、さて十郎を內に伴うて、「殿のお歸り十郎樣のお歸りしゐしゐ」と敬意を表する。十郎は卽ち「やあ珍らしい虎御前……此頃は打續き彼方の御饗應此方の振舞大名の參會に

一間際なくおとづれも忘つた……今日は馬の草刈に、いや草を刈るも千草の花見る榮耀の一つ、此茅葺の住居も譯知らぬ身は可笑しからん、上屋敷下屋敷檜造りも氣づまりさに、……荒し軒端は月見る爲、板屋の庇に雨を聞くこれ大名の娯みと、嘘の有りたけ借上喋舌たくみに述べ」るのであるが、敍述の上品さと相まつて頗るユーモラスな滑稽味が湧き上るのである。

また『雪女五枚羽子板』の中卷に於て、藤内二郎の妻小晒が男裝を凝して古川家に入りこむと、琵琶の姫は戀人の左衛門と思ひ込んで甘たるくもちかけて來る。小晒がそれに對して相當窮することすら既に可笑味たつぷりであるに、夫の二郎さへもそれを女房とは知らず、何だか女房によく似た男だなあと思ひながら、主君として眞面目になつて諫言をすると、をかしやそれが女房と分つた時のきまり惡さ。二郎は散々に妻の態度をなじる。やがてその小晒が義弟の三郎に向つて、「針一本の力にて、夏の物を冬にしつ鏡立を米にしたり、硯箱を味噌にする、古葛籠を忽に目の前で屋賃にせし神變自在の女なるぞ」と、貧乏世帶のやりくり算段で大氣焔をあげるあたりにも、何といつても脚色上の一種の滑稽味を見のがすことは出來ないと思ふ。

更に脚色上の滑稽の中でも、『根元曾我』第三段に於ける性慾的の材料を扱つたそれは、其取扱ひ方が極めて巧妙である丈けに、存外厭味のない珍なものとなつてゐる。曾我祐信は、その友河津三郎の遺兒箱王一萬を助けようとの心から、三郎の後室を後妻にした。が亡き友の妻であり、また亡き人の友人であるといふ事が、相方の頭を支配して、互に同棲はしつつも、いつも室を別にして臥せるといふ名のみの夫婦であつた二人は、義理とか世間體とかは顧慮しつつも、而も物足らない淋しさを感じつつ、男は矢張り「浮世ぢや」とかこち、女もまた「石塔卒塔婆がいつの世に恨いひたる例やある、義理も仁義もよい程で置いたがよい」とつぶやくのである。ところが女は遂に堪らなくなつて、他の近松の多くの女性と同じく、男よりも先に進んで戀の闇路を開くべき工夫を凝らすのである。或夜女は子供の玩具の般若の面をかぶつて、男の室に忍び入り、「逢ひたさ見たさの思ひの

魂、形は闇にありながら、これまであくがれ参りしなり、最早、浮世になき人にあつたら義理を立んより、生きて焦るる女房に少しは義理を立てたまへ、……人には兩夫に見ゆると浮名ばかりを立てられし恨申しに來りし」と、どうどうと襖を動かして幽靈のまねをする。男は卽ち女の裏をかいてやらうと、「下着一つに角帽子掛物棹を杖につき」女の亡夫の幽靈になつて、苦しげな聲をあげ、「あら闇浮戀しや妻戀しゆかしの人の面影と……恨みて逢はぬ古づまの、河津が是迄來りしぞや」といふ。と女は更にその裏をかいて、「河津殿とや、珍らしや別れてよりも此方は床しさどうも堪られず、思ひ煩らう折節に、嬉しの今夜や忍ばしの昔や」といふ。かうした果は互に笑ひつつ遂に男は女にまろめられてしまふといふ茶番じみた一場面ながら、描寫の技巧と相俟つてさすがに頤をとかしむるものがあるのである。

『井筒業平河内通』の第二段には、伯父の企みを孫に避けしめようとして、百歳にも近い老婆が皺面に白粉をぬつて、業平に對して孫娘と戀の競爭をする滑稽な場面がある。『娥哥歌留多』は『横笛』を改作したものであるが、兩者には人ちがひの滑稽が取入れられてゐる。横笛は瀧口と刈藻は盛次と戀し合つて、互に紅葉の御遊の夜に、それぞれ媾曳きを約束するが、何しろ女は相方共被衣を着てゐるので、互にとりちがへて、瀧口は刈藻を盛次は横笛を背負つて、密かに逃げ出すのである。そしてやがて共に間違を發見して驚きながら腹をかかへるといふ仕組は、ありふれてはゐるが巧に描かれてゐる。又『賀古敎信七墓廻』の第三段に於て、「傾城の懷は安養淨土に表し、床に入は極樂の東門に入る心」などといひ、又佛を見るには傾城を買ふに限るなどと、眞面目くさつて法師に說いてゐる場や、『曾我五人兄弟』の第四段第二場に於て、若僧ながら敎壇にある禪師坊が、兄嫁の虎御前に衆人萬座の前でまつはりついて、物凄い横戀慕を試み、五郎の勘當の許されんことを計るあたりや、『栬狩劍本地』の第二段に於て、惟茂が二人の戀人玉ゆら姫と世繼御前に對して、同じやうなあつさりした文を送つたが爲に、兩女は互に嫉妬と羨望と疑惑と煩悶と邪推とから、手紙とは全く反對の甘たるい嘘八百の出鱈目

を並べ合つて、遂に亂痴氣騷ぎを生ずる場面や、『傾城吉岡染』の中卷に於て、みたらし屋へ泥棒に入つた石川五右衛門等四人連れが、ゆるゆると夜食を始めると、縛り上げられた下女が命助かりたさに、「お飯はあの膳棚に酒はそこの手樽に、お茶は……蒲鉾と干瓢の煮〆が少し、鱧の皮の炙つたも香ばしうてだんない物、お精じがあるなら干蕪のあえ物が赤い御かさにござんする、わたしが膳についたれど片脇せせつたばつかり、眞に昨夕おいでなされたら餘所からおはぎが來た物を」など喋り立てる場や、『佐々木大鑑』の第四段に於て、男裝して忍び込んだ待宵に對して、佐々木の妹姫萩の前が猛烈な戀をしかける場面などは、『國性爺合戰』や『殘靜胎內捃』や、『大職冠』などに於て、母の腹をさいて赤ん坊を引出す場などと共に、脚色上相當な滑稽味を味はしむるに足るものである。

勸進帳の燒直し　『殘靜胎內捃』の第四段には、謠曲の『安宅』を應用した所謂「勸進帳」の場がある。當時此勸進帳應用の場面は一般の嗜好に適したと見え、近松は屢々之を利用して滑稽味の豐かな勸進帳のやつし場を設けてゐる。『團扇曾我』の改題である『百日曾我』の第二段では曾我五郎が傾城屋の主人に化けて、勸進帳まがひの大出鱈目の「傾城請狀」を讀み、『松風村雨束帶鑑』の第三段では、兄行平を助けようとする業平が、安宅の關に於て辨慶が義經を散々に打擲する趣向をまねてゐる。『一心五戒魂』の第四段に於ても、鳥羽の里に於て俊乘坊重源になりすました文覺上人は、大佛建立の勸進帳を讀めといはれて、袈裟御前の影繪を勸進帳といつはつて口から出まかせに述べ立てる。『雪女五枚羽子板』の藤內二郎の妻小酒が、斯波左衛門に化けて古川の館へ羿入して、斯波の系圖を語ることを要求されて、喋り立てる嘘八百の「もんさく系圖」なるものも結局辨慶勸進帳の脫化に外ならぬものである。『文武五人男』の第四段でも、公平定春武綱の三人が芥川の關を越えんとして巡禮姿に裝ひ、勸進帳のやつしの怪しげな巡禮歌をよみ、『國性爺合戰』の九仙山の景事でも和藤內が辨慶流のふざけた勸進帳をよみ、『關八州繫馬』の第一段でも、鉢叩の節をかりて、二度も勸進帳まがひの文句を喋ら

せかけてある。此勸進帳のやつしは更に女に向つても應用され、『曾我虎が磨』の下卷では、虎少將が富士の狩場に於て近江の小藤太に見つけられると、女行者と僞り、虎は女辨慶よろしく守經を取出して勸進帳と名づけ、「それ浮々大紋日して大恩讓りの古金の月は揚屋の藏に隱れ、生死長夜の胸前に踊ををどらぬ人もなし、……」と聲高らかに讀上げるのである。『義經東六法』の下の卷に於ても、遊女共が山伏になり、ざん切髪の兜巾姿で、笈を負ひ金剛杖をついて、越後の直井の浦如意の渡につくと、土地の地頭田川の太郎實房から詰問される。そして靜御前の螺鈿の笈から、「針入針さし針やすめ、掛針物さし指貫に、五色の糸卷たたう紙物縫ふ品々」を捜し出され、「此笈には女の衣裳鹿子縫箔、唐綾紅梅染小袖、蘭麝のかほりらんらんとたたみこみし」理由を尋ねられると、女どもが一々それを巧に糸卷をとくが如くほぐしてゆく仕組も矢張勸進帳のやつしであり、『盛久』の第四段に於て、法正覺菊の前の二人比丘尼が、板鼻の新關で通行を吟味され、九品十戒の繪像を柱にかけ、六道の繪解を述べ立てる所も亦勸進帳の燒き直しに外ならぬのである。

世話物の場合　斯の種の脚色上の滑稽味は、世話物に於ても屢ゝ巧妙なものを味はしめられることあり、『萬年草』の主人公二人の悲劇の動機の一つも、仕組の上の滑稽にあるといつてよからう。卽ちお梅は戀人久米之助に送る文と、自分が企んで、久米之助の父親から寺の法印宛に送るやうにした手紙との、中味を取ちがへたことによつて、久米之助は散々な目に遇うて高野山を逐拂はれることになるのである。『女殺油地獄』の下の卷に於て、與兵衞の叔父山本森右衞門は、彼をさがしつつ新町に來て、不案內さに、「備前屋と中傾城屋はいづかた、其御內に松風殿と中傾城御存じならば敎へてたべ、我等當所不知案內賴入」と一人の禿に向つて堅くるしく問ふのであるが、それに對して、禿が「ふう仔細らしい物の云樣、備前屋は此處、西の端に戶のさいた、客の有る局が松風樣でござんす。コレお侍樣、左の足あげさんせ、ソレソレ又右の足も上げさんせ、ヲヲよう上げさんした、いかいお世話の」となぶりながら、ひんしやん行過るのも、所柄場合柄しやちこばつた武士を嘲弄して餘す所な

く、氣の利いた禿の態度までがまるで眼に見えるやうに描かれて、仕組の上の可笑味と相俟つて活躍してゐるやうに思ふ。『重井筒』といふ作品は悲劇でありながら、中の卷の終には痛ましい喜劇的情調が盛り込まれてゐる。徳兵衞は兄の家に强ひて止められて、會合を約束した戀女郎のお房には遇はれず、獨りぼんやりしてゐる處へ、向ひの家で待つてゐる筈のお房が物干傳ひにやつて來る。二人は炬燵の中でしみじみと身のはかなさを物語り、心中話をしてゐると、兄はそれを覺つて、徳兵衞を懲してやらうと奥から出て來る。徳は狼狽しながらお房を炬燵の中に押入れて布團をかぶせ、上にもたれかかつてきよとんとしてゐる。「物云ふ聲のきこえたは誰であつた」と不審顏なる兄に對して、徳は自分の囈語だつたらうとごま化すが、それを察してゐる兄は知らぬ顏で、「いかう夜が寢惡い、話しさいた西國の物語してきかせう」といつて、炬燵にあたり出す。そして「炬燵の火が薄い、これ女房ども火を赫とおこいて火斗に二三杯もつておじや」といふ。徳がしきりに火を入れることを遮り、「お前は病氣で引籠つて世間を御存じござらぬ、此冬からいづれも、火の强い炬燵は廢りもの、北脇邊のよい衆は大概炬燵に水を入れるげに御座る、重井筒といはるる身が氣の通らぬ」などいつて止めようとするが、「その間に火斗に焦るる紅葉を盛つたる如き池田炭、遠慮も內儀が炬燵にうつ」すと、身を焦し胸を焦す徳兵衞は、お房が「涙の埋火に燒付けらるる身の苦み」をなしつつ「布團の陰から手を出し、裾に取つきこらえんとするにたえがたき」樣を見るにつけ、地獄の苦もかうもあらうかと、ゐても立つても居られぬ心地がするのである。あまりに痛ましい滑稽ではあるが、俳優でなくて人形であるといふ觀念が見物にあるからには、氣の毒とか可哀相といふ實感を誘はるるよりも、先づ巧なる仕組に對して、覺えずほほゑまないでは居られないことであらう。

第五　敍述の面白味　仕組上脚色上の可笑味と殆んど分けがたいものでありながら、それよりも一層敍述の巧妙さとか、文章の面白味とかいふ點で、殊に一種の滑稽味を覺えしめるやうな場面は、また近松の淨瑠璃の到る處に見出されるのである。例へば『佐藤忠信二十日正月』の上の卷の終末に近く、義經を思ひの儘に逃亡さすべ

く、暫く敵の目をあざむく爲に、忠信は判官になり代り、忠信の跡を追うて來た戀人阿古屋は靜に、熊谷蓮生坊は辨慶になりすまさうといふことになつて、三人が最初の間は、うまく調子を合せて話を進めてゐるのである。ところがさすがは女である。阿古屋はいつか自分が靜になつてゐることを忘れて、本當に目の前にゐる戀人の忠信に對して、「今の言分きくからは、手ばなしはせぬぞいの、どうでも京へ連れ歸り、一所に添はねばならぬぞ」と抱きつく。と、義經の忠信は聲を荒らけて、「やア推參なる女かな、忝くも淸和天皇の後胤源義經に、家來忠信が手かけ目かけの分として、袖にすがるは緩怠」と阿古屋を突倒し睨みつける。阿古屋は親兄弟まで振すてて、遙々尋ね來たことの情けなさを口說き立て、聲を惜まず泣き出す。と蓮生の辨慶は貰ひ泣きしながら、「一緒につれてゆくあんまりそれは氣强い」といふ。處が忠信は敢然として、「狼狽へたか蓮生、かかる大事に女をつれ不覺を取れとの勸めなるか、其上は最早我は義經、おことは辨慶阿古屋は靜、何と忘れたるか辨慶」と叫ぶ。辨慶卽ち「はあ誠にはたと失念仕て候」と輕妙な可笑味の間に、戀人同士の解決もつけられ、表面の事件も進められて、つくづくと敍述の妙味が思はせられるのである。『盛久』の終にも熊谷蓮生坊は賴朝の前へかけつけて、「只今は阿彌陀と申主を持ち、都黑谷の城にこもりゐ候、それに付如來申越候は、佛法繁昌にして惡人少く成候故、地獄飢饉に及候間、近頃御無心ながら小山の宗重と申惡人を御奉加に入らるべし、早速拙僧に申請歸れとの事に候と憚りなく」いつて、遂に殺されんとする宗重を貰ひ受けて坊主にする場面がある。一寸した思付きながら、云ひまはしが面白い爲に輕くほほゑまされる。『義經東六法』の上卷に於て、辨慶が義經を奥州に落さん企みから、朝比奈三郎になりすまして、鎌倉で法然上人に出逢つて力を借らんとした事に始まり、朝比奈の戀人蓬生の前から結婚を要求される。困惑の果に本物の朝比奈を見つけて女をまかさうとする。卽ち故あつて女をさけようとする朝比奈との間に、互に自分を僞つて女のなすりつけ合が始まるのであるが、そのなすりつけ合の仕方など、如何にも敍述の巧妙な爲に自然と吹き出さずにはゐられないのである。馬鹿馬鹿しいと思ひながらも、不

自然さが少しもないが爲に、知らず識らず笑の中に誘はれてゆくのである。

『佐藤忠信二十日正月』や『義經東六法』と共に、道化淨瑠璃とも云ふべき『天鼓』の中にも、此種の喜劇的情調は至る所に旺溢し、第三段に於ては、多少のくすぐりの嫌はあるが、如何にも巧に人形芝居らしく描き出された滑稽な場がある。すき腹をかかへた異服の中將は、昔の戀人内侍ならでは彈かぬ琴の音をたよりに、五月五日の夜を内侍の邸に忍び込んで、折柄月天子に捧げられてゐる粽をぬすんで腹を肥さうとする。そして手水鉢の傍に隱れてゐると、暗闇なるが儘に手水鉢と思ひ込んで、中將の頭の上に神酒の三方が載せられる。中將は天の與へと、我を忘れてそれを飲干すのはいいとしても、やがて内侍が讀經をすべく、手水をかけて貰はうとすると、「腰元は柄杓をもち出し、いかな暗い事かなと、中將の月代をがさりがさりとかすれ共、水の有べきやうはなし、イヤ中お局樣、宵に汲たる水なれ共石鉢がもるかして、水は雫もなしといへば局あざ笑ひ、あのいやる事はいの、何の石が洩らふぞ、忘れて汲まずに置きつらん、誰ぞ汲立ての水を持て來ていりややと呼ばはれば、南無三寶頭から水かけられては惡しかりなんと、緣の下よりくゞりて」中將は表へと逃げて行くのである。これは近松が旣に自作の歌舞伎脚本『傾城佛の原』第二幕にも用ひて、喝采を博した趣向であるが、作者がすましこんで、眞面目くさつた筆致で描いてゐる處に、一種の可笑味が感ぜられるのである。

『本朝三國志』の第二段に於て、眞柴久吉の昔の主人松下嘉平次は、久吉の態度を咎むべく伏見城に訪づれる。ところが、今は飛ぶ鳥も落さん勢の久吉は、ひよつとすると面會を拒むかもしれぬと、松下が思つたに反して、快く彼を迎へ入れたのみか、やがて、「御簾かかぐる御座の間を見あぐればこはいかに、大將の御有樣烏帽子直垂何時の間に、紺のだいなし角に吉の字一つ紋、裾三のづまで二合半引つからげたる膝節に、糟味噌の花かひらぎつか糸切れてさゞ波や、昔ながらの草履取」の姿になるのである。それを見ると「伺候の歷々興さめ顏、すねたばりし松下もはつと明たる腮骨、喰違ひて」見えるのである。松下は勿論、一同の意表に出た所が、緊張し切

つた敍述によつて、一層の喜劇的氣分をそそつてゐるのである。更に又、その久吉が、その儘の姿で、松下の草履取となつて、彼の行列について、えつちらおつちら遠江まで出かけて行つたといふに至つては、何人もほほゑまずには居られないのである。近松は又久吉が再び昔の草履取となつて、今は臣の松下の後について出かける處を描いて、「加藤虎之助御袖を控へ、禁裏仙洞供奉の外、松下づれが御供とは慮外千萬、お馬ひけお輿參れとひしめけば、何さ何さ、主人の供は家來の役、身が供は又汝等せい、旦那いざお立なされて然るべく、ごわりまするでごわりまするとつくばへば、彼奴もさる者わらぢぬぎ捨、兵吉草履、ないないない、旦那は一僕一僕は跡につれたる百萬騎、臺笠立傘おつ立てろ、弓鎗引馬大鳥毛是天下取草履取、手をふる腰ふる鈴鹿山、越えて行衞も遠江濱名の、鄉へと……」敍してゐる。誠にユーマーたつぷりな文章である。徒らに之を馬鹿馬鹿しいなどいふのは上品な笑の分らぬ人のことである。更に同じ『本朝三國志』の第三段に於て、常世の松の鉢の木を預つてゐた奧小姓羽川が、それを枯して打首を覺悟してゐると、久吉は案外寛大な態度で「松より大事は人の命……これ式に腹切つて身が馬の先にて討死せんずる命二つ持たるか」といつて一層の奉公を勵ます。お傍去らずの曾呂利はそれを見ると、「御祕藏の常世の松は枯れにけりおのが千歳を君に讓りて」と歌つて、凶事を吉事に轉じかへて祝ふ。久吉が更に機嫌よく曾呂利に褒美を望ませると、「紙袋にたつた一ぱいのお米拜領」といつて、兼て用意の十四間に五間の大紙袋をもち出し、「大きうても小さうても紙袋は紙袋、之を二の丸のお米藏に打かぶせ、お約束の外は申さず袋一ぱい一藏ありたけ、慾のない曾呂利が拜領」と一禮して「千早振る神代も聞かぬ紙袋から藏にして米つめるとは」と歌ふといふあたり、有名な曾呂利の逸話を脚色したものながら、敍述の巧妙さは自ら滑稽味たつぷりならしめてゐる。

又既に脚色の滑稽味の例にあげた『雪女五枚羽子板』の「もんさく系圖」の文にも敍述の妙はあるが、その上卷の「初春の厄拂」は正に此項を例證するに足るもので、殊に「苦海十年蝿が止まつて鶴は千年……浦島太郎が

重箱肴紋日紋日は一歳に、……いつ大福の茶はひかず……女郎に口説のつかへも下り、遣手は際の血の道なく……一つ買ふては三度借る客是が廓での惡魔外道……」の揚屋女郎の厄拂は聊か腮をとかしむるに足るものである。『曾我扇八景』の傾城三部經や、『博多小女郎浪枕』の長者經など皆此類に入るべきもので、『傾城反魂香』の中卷の初めにある遣手お宮のおしやべりなども亦、同樣に見て差支へないものであらう。

又『五十年忌歌念佛』上卷の初めの方を見ると、淸十郎の父親が大阪の川岸に盛に見られた賣女等の態度を喧嘩と思ひ込んで、娘等に對して、萬一喧嘩をせねばならぬことがあつても、滅多にあとに引くなといつて敎へる處がある。——「昨夜も東の横堀で、男と女と喧嘩して、濱納屋の下で組んづころんづして居たを、いくはなか見て來た、扱ひになりしやら、錢をついたも確に見た、大阪の喧嘩は大方相場は極つて、十文では事がすむ、喧嘩は降り物、和御寮達若もの事があつたり共、いかな九文半文でも勘忍ばしめさるな……」。こんな所は只事實を事實らしく描いたのでは何の興味もないのであるが、田舍の老爺をして空とぼけて眞顏になつて述べしめる所に、輕い氣の利いた可笑味が湧くのである。近松の巧妙な敍述は、つまらないことでも、かうして得もいはれぬ滑稽味を感ぜしめないでは措かないものがあるのである。

第六　地口駄洒落　一層の誇張も伴へば、筆にまかせて書き立てたといふ嫌はあるが、喜劇的情調の可成り出てゐるのは、敍述といふよりもむしろ語句本位の地口や駄洒落などである、そこには大きな喜劇的情調といつたやうなものを求めることは出來ないにしても、何でもないことが面白可笑しく表はされて居たり、思ひもよらぬ聯想を呼起されたりして、またすてがたい可笑味が湧くのである。例へば、

「とりどり響く羽子、板の音は娵の集りや、笑ひに春の色籠り、祝儀も、籠る伊達籠る情も何も鴨の羽根、雉子の風切思ひ羽や、思ひの數を、ひ一と二た三い四う、十二三迄まだ君知らず、十五六からぬれ鷺の、羽根の數々年の數、讀む聲きけば姿まで、さこそと思ひ遣羽子は、正月、めきし景色なり……」（雪女五枚羽子板）

「やい大名とは白餅深草とは鶉餅、大納言は小豆餅唐人玉蜀黍分別餡餅、ぬらりころりは鰻の蒲燒山椒味噌……」（吉野都女楠）

「這人らんせ泊らんせ泊りぢやないかえ、旅籠の料理はお望次第頭から爪先まで、刻んで〻〻ざく〻〻汁、眞二つに胴切の、血腥い燒物冥土の道は合宿なし、焦熱地獄の水風呂も沸いてござんす、ざつと行水阿鼻地獄、泊らんせ〻〻、……」（嫗山姥）

「生駒にあらぬ猫股の化損ひの古婆、白髪齒拔のちよぼ口して、ほいやりゑかほも舌たるく……」（井筒業平河内通）

「商人が手並を見よと山椒の粉胡椒の粉　チツ辛芥子それより辛い韓紅、唐辛子の粉を掴みこむ、水踊に酢も醬油も搔交ぜ〻〻、突出しを水彈き、群りかかる雜人輩顏を目當にしゆつと突出す胡椒芥子の水鐵砲、唐辛子の石火矢弓手へ廻つてしやつぷり、馬手へ廻つて又しやつぷり、鼻を突拔くくつしやめしやつくり、辛い涙に目玉も飛んで、咽はひい〻〻火花を散らして防ぎける……」（曾我會稽山）

「片端から己ればら、小麥畑に打返し微塵に茄子眞桑瓜、西瓜の戰ひ時の運命は水の粟粹、名こそ惜しけれ菜畠にゑぐ芋頭鉈豆割り、はらわり畠踏出し元首取つて午蒡拔き、血しほに染めて眞赤いな唐辛畠にしてくれんと、眞甲肩骨腰の骨脛首縊口　嫁なく……」（兼好法師物見車）

「同じ音を啼く鶯の、春はござれの伊勢衆でないか、目もとにしほがこぼれる、爰へ見える坊樣は、此暖かなに紙子着て仙臺の坊樣か、あの旅人は京の八幡の生れやら、足にごんぼの毛がむく〻〻じや向い通る菅笠樣、足本腰本身のまはり、すつきり奇麗にはいた樣なは、伯耆の國の人と見た、これ〻〻爰な若衆樣、越後衆か明石か鬚がちつくりちぢんだ、あれへ大名一かしら、瓜ざね顏の旦那殿、東寺から來た人そふな、跡からござる角前髮、吉野の衆かはなが見事、……」（丹波與作）

此等の例によつても大體想像し得られるだらう如く、語句本位の可笑味は、同種類の物を並べるとか、音の似通つた語句を並べるとか、『重井筒』の「いやいや今年の炬燵はいかう人にあたります、今も今女共が生薑炬燵

をしかけて……」などの如く、機智に富んだ語句を用ふるとか、又は『大職冠』の第四段に於ける賭博語を用ひての嘆が玉取物語の如く、筆にまかせて書き立てた處に屢ゝ現はれてゐるのである。從つて地口とか駄洒落とかいふやうなものが、可成り幅をきかしてゐるのは已むを得ないことである。

第七　性的語句　けれども此種の語句の中にあつて、近松が最も多く用ひてゐるのは、性に關係した語句や、若しくはそれを暗示するものであつて、そこには近松が大衆の興味をそそらんことを企てたる意圖が最も多く窺はれるのである。けれども、有り難いことには、近松はさうした語句を用ひるに方つても、非常に巧妙でもあり悧巧でもあり、それによつて決して風俗を壞亂するといふやうな程度に及ぶこともなければ、卑陋にして不快聞くに堪へぬといふやうなことは決してないのであつて、その輕妙なること、むしろ破顔人の頤を解かしむるに足りながら、ぼんやりしてゐると氣がつかないといふ程度である。

「貴様の様に毎夜々々旅人寢屋へ引入れ、煮燒もせぬ加減のよいうまい手料理振舞うて、呻く程錢儲けてゆるりと朝寢召さるると、我等が仕事は格別」……（嫗山姥）

「汐干になれば洲崎の砂の腰だけ、踵には蛤ふみ、太腿には赤貝挾み」……（平家女護島）

「牛若の忍びの段節で聞くも廻り遠し、手短かに仕形で、鞍馬山の兵法は、茎が得手の物牛若の小太刀でさへ、淨瑠璃姫を從へたり此男が大切先の、祕術を盡して、見せ申さん」……（源義經將棊經）

「鮑でも赤貝でも見事な一ぱんが、わごりよの口へ入るものが乳がはらいで何とせう、乳ばかりでも有まい、赤貝をくやつたらまだどこぞが張らふ……」（大職冠）

「然らば二人の内お氣に入つた男を、手付にちよつと抱きついてもらひたい、それならいつそかたみ怨のない様に二人を一つに抱きしめて、思ふと思はぬしめかげんで見さんせ、さあござんせと引よせて二人が腰骨ひんだかへ、えいやらんと締つくる、のふくるしや息が出ぬ、骨が碎ける目玉がぬけて出る様な許せゆるせと泣きわめく……」（傾城懸物揃）

「いかい嘘をいはしやんす羽根つく事も上手なり、嘘つく事も上手なり抱付く事も上手であろ、此抱付の上手奴に、抱かれて見たいと抱付けば……」（雪女五枚羽子板）

「ま一人二人堀出さうそちも予のもの灸して、山の腰暖めや久々まぶがとぎれたに、ちと山入致さうか何と山はさからうがと、しなだれ寄ればしなだれて、うそ恥かしい晝日中女房の口からそれがまあ、えやは伊吹の艾屋が、女夫中よい暮しこそ……」（栬狩劍本地）

「上々は尋常でお獨りの杵でもつい子餅か出來れども、こちとが臼は下用に使ふ味噌豆臼となまめき笑ふ女郎花」（關八州繫馬）

かうした詞章に關するものの外に、近松は性に關した表現を用ひて、際どい藝當をやつてゐることが屢〻發見される。その一例は『冥途の飛脚』の上卷にも見ることが出來る。忠兵衞は日が暮れると足を空に立歸つて門に着いたが、留守の間の家の首尾が知りたさに、丁度出て來た下女を捕へてなぶるのである。「こりや粹め、おれが首だけなづんでゐる、……可愛らしい顏付で氣の毒がらすは如何じやいやい、いつそ殺せと抱付けば、ムム嘘付かんせ、毎日々々新町通ひ、のべの鼻紙二折三折結構なはなをかまんすもの、何の私等に手洟もかみたふあるまい、あの嘘付がと振切るを、又抱付いて、……それが定なら晩に寢所へ御座んすか……必ずだましにさんすなそんなら私はお湯沸いて、腰湯して待ます…」。丁度此と同樣の筆法を、近松は『生玉心中』の上の卷に於て下女に對して用ひてゐるが、此處では下女のお竹の言葉にしてある。「嘉平次樣といふ人は嘘つきの骨頂、……いつそ出見世へ來て思ひを晴させてくれと、口說かつしやるいとしさに、お使の序に寄つたれば、今宵は遁れぬ客がある……心ざし嬉しいと錢三十程を包んで懷へ入れらるる、むつと腹が立つて來て……肌ふれねば聞かぬとわめいたりや……引寄せしつぽりと頰摺りして、サア往ね々々と突出さるる……跡覗いて見たれば氣味惡そうに見世の手水鉢で頰を洗ふてけつかつた……」

又『壽の門松』を見ても、與次兵衛の戀人吾妻がその妻お菊に對して一寸した問答する處に「……主も定めし迴ひたからう、沙汰なしにそつと逢せましよ、あ、ありがたい料簡深いお菊樣、といふ下から、大事の殿御を澤山に抱いて寢ました埋へてや、はて取返へされはしまいし、それだけお身の仕合」といふのがある。その他『さつま歌』にも『宵庚申』にも、『萬年草』にも『重帷子』にも、何れの世話物にも時代物にも、かうしたなまめかしい、性に關係をもつたやうな表白が甚だ屢〻見られ、それによつて一種の可笑味を作り出さんとする作者の意圖が明かに見られるのである。

勿論此等の作者の意圖は、時ありて、創作意識の分裂によつて、藝術的効果の混亂を來す場合が少くないことは殘念であるが、かくして近松が大衆に聊か媚びんとする態度にまで出で、彼等の興味を刺戟せんとした努力は買はなければならないと思ふ。何となれば當時尙謠曲は僅に武士階級の興味をつなぐ唯一の娛樂であつたとしても、大衆の娛樂としては何一つ立派なもののなかつた時代であつたから、多少は大衆に對して媚びるやうな態度に出たとしても、彼等の娛樂として淨瑠璃を發達させるといふことは隨分必要なことであつたからである。又實際に於て、時代そのものが、情感解放の頗る極端な程度にまで進んでゐたのであるから、性に關する表現をするにしても、可成り際どい處にまで及ばないと、なかなか時代人の興味を引くことは出來なかつたのである。近松は卽ち之を熟知しつつ極めて巧妙なる表現を用ひてその目的を達したのであつた。

之を要するに喜劇趣味の甚だ貧弱なる國文學上に於て、近松が其作品の殆んど凡てに於て何處にか此味を取入れんとして、色々努力を試みてゐる跡の可成り豐富であることは、頗る注目に價すると同時に、又喜ぶべき現象の一つである。けれども大體に輕口だとか地口だとか、言語又は誇張した動作などを本位とした茶番的の淺薄な滑稽や、只一寸低級な大衆を笑はせるに過ぎないものが多く、よく見ると、せいぜいが聊かユーマーを感じさせる位が關の山で、根本から人生を嘲笑してかかるとか、或は面倒な葛藤や困難な問題を茶化して、巧に片づけて

しまふなどといふやうな、深みのある、氣の利いた、眞の喜劇曲といふやうなものは殆んどなく、凡てが誇張を土臺とした外面的な裝飾的なもので、折角狂言を利用しながらも、何ともいはれない、上品な深味のある滑稽味を、心の底から感じさせるものの少いのは是非もないことである。此點から見ても、彼は辭世に云つてゐるほど、人生をふざけて送つてゐることなく、口でいふより以上に、其心中に於ては眞面目な生活を送り、割合に精神主義現實主義の立場に立つて、物事を考へてゐたやうにも思はれるのである。

操芝居に對する近松の理解

人形の本質の理解　今の淨瑠璃の研究者乃至批評家中にも、近松は操を充分に理解してゐなかつたことを主張する人が折々あるやうである。果して彼が操芝居を充分に理解してゐなかつたであらうか。成程部分的技巧的にはさうした批難を浴せられるやうな場合が、ないといふことは保證出來ないかも知らぬが、其根柢に於て、又一般的には、反對に近松はよく人形淨瑠璃の特質といふものを、立派に理解してゐたものであると私は斷定しなければならぬのである。之を證明する爲には、理論上及び實際上兩面からすることが必要であるが、先づ理論の上から如何に近松が操芝居を會得してゐたかを知るには、例の『難波土產』をもう一度檢査する必要があると思ふ。彼は先づいつてゐる。「總じて淨瑠璃は人形にかかるを第一とすれば、外の草紙と違ひて、文句皆働を肝要とする活物なり、殊に歌舞伎の生身の人の藝と芝居の軒をならべて爲すわざなるに、正根なき木像に、さまざまの情をもたせて見物の感をとらんとすることなれば、大かたにては好作といふに至りがたし」。彼が淨瑠璃を以て單に吟唱するのみのものともせず、讀むだけのものともせず、人形に飜譯し、人形の動作を通して味ふべきものとしたことに、彼の淨瑠璃に對する立場が置かれてゐることが、極めて明白であると思ふ。人形を理解しないものが、果してよくこの根柢的斷案を冒頭から唱へ得るであらうか。人形の本質を理解し、人形の長所と短所を理解し咀嚼してゐるからこそ、「性根なき木偶にさまざまの情をもたすべき」を說き、「道行なんどの風景をのぶる文句も情をこむるを肝要とせざれば必ず感心のうすきもの也」といつてゐるのである。情をこめる情をもたすとは、

人形を生々した人間らしく表現するといふことである。非情の人形を生きた人間らしく動かすといふことは、人間の感情を描き出して其内容を寫實的に表現するといふことである。寫實的に表現しない限り、人形が少しも生きた人間らしく見え難いからである。寫實を遠ざかれば遠ざかるほど、人形は生きてゐなくて、死んだ儘の非情の人形に止まるのである。といつて、また人形があくまで人間的ならんとして、寫實を徹底的に進めて行つたところで、結局は生きた人間ではないのである。操の眞髓は即ち非情なる人形と、徹底的に寫實的に表現された人間的との間にあるのである。此處に人形の本質があるのである。近松は此點をよく理解してゐるからこそ、情をこめて内容を表現し、人形の人間らしくなる事を求めたからこそ、極端な純寫實の徹底に美があるにあらずして、「藝といふものは實と虚との皮膜の間にあるもの也」といつてゐるのである。だからこそ近松は『用明天皇職人鑑』や、『堀川波鼓』や『傾城酒呑童子』などに、度々能を利用して象徴に重きをおきながら、寫實を排する能をその儘に操に生かさうとしないで、更に一歩を進めて寫實的に操芝居的に之を生かしてゐるのである。又『夕霧阿波鳴渡』や『嫗山姥』や『雪女五枚羽子板』などに於けるが如く、坂田藤十郎や荻野八重桐や、嵐三右衛門などの寫實的な藝を取入れながら、その儘寫實に徹せずして、非情な人形の藝として適切なるやうに、之を按排し表現してゐるのである。人形が、あくまで假面一點張りでゆかうとする能であつてはならぬことを、近松はよく知つてゐたのである。けれども、人形は又結局生きた歌舞伎俳優の如く、自然な、情味ある微妙な動作をなし得ない場合が度々ある。歌舞伎の俳優ならば、思ひ入れや言葉一つで、動作なくしても、氣分や情味を出し得る場合があるけれども、人形ではそれが思ふやうにゆかぬことが多い。從つて餘計な動作もさせねばならず、寫實も要るが思ひ切つた誇張も必要である。近松はよく之を理解してゐたのである。だから彼は實際の女では得云はぬ口上も、度々女に云はせたりしたのである。それが所謂藝であり操芝居といふ藝術であることを近松はよく知つてゐたのである。かうして近松は、死んだ人形が生きた人間であるが如く見え、生きた俳優の藝に劣らぬ藝を

なし得る爲に、所謂動きのある情味のこもつた文句によつて淨瑠璃を描き出すことを怠らなかつたのである。近松の操を理解した此態度を明示してゐる例は『源義經將棊經』である。それは淨瑠璃姬が牛若を慕ふの餘り、二人の中を物語にして人形を操り、自ら慰んでゐることが知れて、鎌倉に召されて御前に於て、操芝居に託して判官の寃罪を辯じ、梶原の佞奸を罵倒する劇中劇の場のことであるが、其處に近松は下の如く述べてゐる。

「抑大將は國家の魂臣は手足にたとへたり、例へば此人形も使ふものの心によつて、泣かせんと思へば泣かせ、勇めば勇みの色をなし、怒れば怒り、笑へは笑ひ、天を仰ぎ地を睨み、自由自在の働まづ此如く臣下の善惡は大將の賢愚にあり……」

卽ち之を見ても、人形を遣ふものの心が、よく人形の上に現はれるやうに、文句を作り出さねばならぬことを、彼が理解してゐたことが分るのである。

殺し場の殘酷　近松が操芝居を理論的に如何によく理解してゐたかは、實例に於てそれが如何に表はれてゐるかを見ることによつて證明されるのであるが、その最も都合のよいものとしては、先づ心中の殺し場だとか刑罰の場などに現はれた殘酷さ加減に見ることが出來る。「卯月の紅葉」のおかめ與兵衛は互に剃刀にて咽喉を搔き切つたが、なかなかに死に切れぬ。男は改めて脇差を取上げようとする時、鞘を持つたが爲に、脇差はぬけて樋の口の水の中に落ちる。這ひ下つて取上げようとする時足は血をふみ辷る。體は池の中へどんぶり落込む。浮きつ沈みつ漂うてゐるのを見ると、女は引上げようとして又池へ落込む。「互に助け引揚げんとして抱き上ぐればどうど伏し、搔き上ぐればかつぱと伏し、心計りを力にて、なう與兵衛樣なう與兵衛樣お龜お龜と呼交す絕え絕え切るる息」の有樣は全く此世からなる地獄である。そして此しどろもどろの人形の動作は、裾から兩手を差し込んだ一人遣の遣ひ方には、如何にもよくあてはまる描き方でもある。『今宮の心中』の首縊りも亦之に劣らぬ悲慘なもので「落つる袂を引寄せて抱きついても苦みの、寄りては離れ離れては、足を縮め手を伸し、虛空をつ

かむ臨終の五の目には見えながら、物は云はれぬ」有様は目もあてられぬいたましいものである。斯の種のみじめさは殆んど凡ての心中物に見ることが出來るのである。

「取直してもなほ慄ひ、突くとはすれど切先は、彼方へそれ此方へそれ、二三度閃く劍の刄、あつとばかりに喉笛に、ぐつと通るか南むあみだ……くり通しくり通す腕先も、弱るを見れば兩手をのべ、斷末魔の四苦八苦……」(曾根崎心中)

「彌陀の利劍とぐつと刺され、引きすえてものり返り、七顚八倒こは如何に、切先喉の笛を外れ、死にもやらざる最後の業苦、共に亂れて苦しみの、氣を取直し引直し引寄せて、鍔元まで刺通したる一刀、抉る苦しき曉の見果てぬ夢と消え果てたり……」(天網島)

以上のやうな殺し場が假りに歌舞伎で演出されたとしたらどうであらう、とても實感をそそつて殘酷で見てはゐられない筈である。ところが人形なればこそ實感をそそるやうなことなくて、而も情味豐かに面白く觀てゐることが出來ることを、近松は立派に理解して、わざと心中の場などの殺し方を細かく而も力強く、又しどろもどろと、人形の遣ひ方とも調子を合せて巧に描寫したのである。

かうした殘酷な描寫は必ずしも心中物と限つたことではない。時代物『傾城吉岡染』の下卷には、例の石川五右衛門の釜煎の場が描かれてゐる。洛陽七條河原方三町に大垣を結ひ廻し、大鐵輪に釜をすゑ、蓋の重りとしては大盤石をおき、銅の筒で油をつぎ込む漏斗を造り、油樽を積み重ね、周圍に薪炭俵を用意して役人が出る。見物が集る。ややあつて襷かけの役人共が油を釜につぎかけつぎかけ、下には薪炭火を起し、煽ぎ立て煽ぎ立て邊り一面に黑煙が立ちのぼる。五右衛門に抱かれてゐる吉岡の子は、熱い熱いと泣き喚めく。次第に猛火旺になり、「油の沸く音どうどうどう煎付けば又注ぎ入れ、湯煙雲に渦卷きあがり、蓋の隙から迸る油はさながら熱鐵の氷柱を下げたる如くにて、重りの石もどうどうどう躍り上る計りなる焦熱地獄」さながらである。やがて蓋をあけて死骸を出さうとすると、「油煙四方をくらませる、中より五右衛門は燒ただれ」た體をぬつと出し、尻に敷い

た吉岡の子の煎り焦れとけた死體を摑んで差上げ、子供を先に殺した理由を述べて息が絶えるといふのである。その描寫の凄惨なこと人形劇どもでなかつたら見てはゐられぬほどである。

性的表現　更に近松が人形劇理解の實證として性的滑稽の表現を數へることが出來ると思ふ。此種の例は實に到る處に見ることが出來るが、試に世話物に例をとると、問題にしてよいのは『重帷子』の數寄屋の場であらう。おさゐと權三とが、共に帶を解いて散々な濃艶な所作をするのである。これが歌舞伎劇であるとしたら觀客に對して如何なる感情をそそるかも知れないのである。ところが觀客の眼前に現はれるのは人形である。人形がどれほどいちやついたとて、實感をそそるやうな心配はないのである。近松はよく之を理解して筆をとつてゐるのである。更に時代物に一二の例をとると、

「是は至極だ、然らば二人の内お氣に入つた男を、手付に一寸だきついて貰ひたい、それならいつそかたみ怨みのないやうに二人を一つにだきしめて、思ふと思はぬとしめ加減で見さんせ、さあござんせと引よせて二人が腰ぼねひんだかへ、ゑいやうんとしめつくる。のう苦しや息が出ぬ、骨が砕ける目玉がぬけて出る樣な、ゆるせ許せと泣きわめく……」（傾城懸物揃）

「……おれも隨分精出して、ま一人二人堀出さうそちも手のもの灸して、山の腰暖めや久々まぶが途切れたに、ちと山入いたそうか何と山はさからうがと、しなだれ寄ればしなだれて、うそ恥かしい晝日中女房の口からそれがまあ、えやは伊吹の艾屋が女夫中よい暮こそ、所帶の藥艾なれ……」（艶狩劍本地）

可成り思ひ切つた此種の表現が、もし俳優によつて表現されるのであつたら、矢張聊か不快をさへ感ぜしめられるであらうが、之が人形によつて演ぜられる時に、何の不快感も醜猥の實感もそそられたりすることなく、却つて一層罪のない滑稽味を增したかも知れないが如く感ぜられるのである。近松はさうした人形との關係を充分に知つてゐたからこそ、到る處自由に性的な滑稽味をもつた詞章を取入れて、一つには低級な一般大衆を喜ばさ

うとしもしたのである。

道行景事　道行や景事の如きも、歌舞伎であつたら、その儘上演することは可成り困難であらうし、中には存外無くもがなの詞句が少くないであらうが、近松は人形をして舞踊せしむるが爲に、殊に道行景事に重きをおいたのである。素より道行景事に重きをおくといふことは、語り方の上では古淨瑠璃時代からもあつたことであるが、近松に至つてそれが一層の重みを加へ、從つて無意義であるやうな地名でも、盛んに懸詞や緣語風に用ひたりして、音樂的曲節に利用する一方、地名や風景としての表面の意味よりも、情味をかこつけた裏面の意味の方が、殊に深い意味をもつてゐる如く見られたのである。

「契りそめしは一昨々年拔參宮の道連に、そなた櫛田の眞中ほどで、深き、思をやれ柴、帽子ほんに口說いた其眞實が、關の、地藏を誓にかけて、戀の、重荷の、馬追ふとても、足もかるがる心もひろき、豐受野とこそ、樂みし、あかれぬ中を秋の霜、今宵ぎりぞと氣もへりて窪田に浮名埋むかや、……」（丹波與作）

一見無用の文字と思はれるやうな地名も、見物の聯想を引起したり、人形の動作に關係をもつやうにして用ひられてるのであつて、他面に於ては其處にふさはしい節奏と曲節の變化を適當に按排するやうにまでも工夫されてゐるのである。かくて音樂を通じての太夫及び三味線の苦心と、舞踊を通じての人形遣の活躍と、詞章を通しての近松の文學との間に益々淨瑠璃の特徵を發揮し、獨特の詩的情調を釀さんことが努められてゐるのである。かくして道行や景事などの發達は近松の淨瑠璃に至つて實に其極に達したのである。近松が如何に道行や景事を用ひて、曲節を濃にし變化を作らんとしたかは、「道行、景事、物盡」の項に於て說いた如くであるが、道行などの入れ場においても、彼が如何に用意を拂つてゐるかは、此處にも聊か注意しなければならぬことである。例へば、『曾根崎心中』のお初の觀音廻りにしても、故なくして最初に置かれてゐるのではないのである。見物に對して新なる興味を引かん爲でもあると同時に、その前に『日本王代記』といふ五段の時代物を置いて上演して

ゐたので、此處で見物の頭を充分に休めんとする意圖もあつたものと解すべきである。又『油地獄』の最初に道行の置かれてゐることも、漸く陰慘になりゆく曲の二段目三段目で、忽然と主人公與兵衛をして道行をやらせることは、如何にも間が抜けてをるので、已むを得ずして最初に小菊の艶やかな道行をおいたのである。而も劇の展開がそれから次第に暗い方へ暗い方へと向けられてゆくことを思ふ時に、最初の明るさと艶やかさとに對して大きなコントラストが出來て、一層の効果が加へられることをも注意しなければならぬと思ふ。かういふ風に、近松はたえず操淨瑠璃の上演といふことについて周到な用意と理解とを以て筆をとつたのである。

『難波土産』に於て、近松が、てにはなどを省略して語り易からんことに努めたといふのは、勿論淨瑠璃が俳優によつて上演さるべき目的を以て、書かれたものでないことを示したものであつて、彼が常に聲樂的演劇、即ち人形を對象においた一種のオペラであることを意識して、作文した例は随所に無限に見られるのである。それがやがて一面には彼の文章を難解ならしむる所以でもあるが、一面に於てはそれがまた彼の文章を流暢ならしめた所以でもあるのである。彼はあくまで人形を眼中におき、見物をしてその所作を觀賞せしむることを考へてその淨瑠璃を書いたと同時に、その淨瑠璃が常に人形を前にして、太夫によつて見物の耳に訴へるべきこと、而もそれは歌舞伎では數多の俳優によつて別々に云はるべきことを、淨瑠璃では、一人の太夫が總括して語るべきことを豫想して筆を執つたのであつた。

からくりの利用　近松がまた時代物の多くに於て、糸操や、ぜんまい仕掛や、その他色々のからくり装置を用ひたことは、からくりの研究の項に述べた通りであるが、彼がからくり仕掛を用ひた一面には、俳優でなくて人形を用ひるといふことを、最初から意識してかかつてゐる事が明かに見えてゐる場合も少くないのである。『ひらがな太平記』の第一段に於ける、「からくりの箱の蓋そつとはづして親王を、中に忍ばせ奉り」とか、又『粲静胎内捃』の第二段「佛壇の本尊香爐卓机引おろし引おろし、靜二人の尼諸共其内に忍ばせ置き」とか、同じ段

の終の、「おのれ締め殺すはやすけれ共死骸のさんばいむつかしと、兩足の骨腕の骨、ぽつきぽつきと押折り押折り」とかいふやうな詞句も、充分人形を意識しなければ描けないものであることは極めて明白であらう。其他『國性爺合戰』の九仙山のやうな夢幻的な場であるとか、『津國女夫池』に於ける千疊敷の場の如き、あやつりやからくりを目立たさせることを目的とした場の如きは、最初から人形芝居を意識して書いたものであることが何人にも明瞭であらうと思ふ。或は又『出世景清』の、「景清今は是迄と音羽の山の峰を越え、梢をふみ分け巖をおこし飛びこえ、はね越え飛越え刹那が間に飛ぶが如くにあづま路さして落行きしは、誠に稀代の武夫や……」といつても、或はまた『嫗山姥』の山姥が、「白妙の三十二相の容顏も怒れる眼物凄く、島田解けて逆樣に忽ち夜叉の鬼瓦唐門、樓門四脚門塀も築地も飛越え跳越え跳越え飛越え雲を分け行方も知らずなりにけり」と描かれてゐても、單に之をロマンチツクな不自然な描寫と見ることは淨瑠璃を解せざるもののことである。或はまた『百日曾我』の第二段に於ける「祐成あはやと谷越しに馬引寄せ打乘れば、不思議や此馬身の毛を立て、四足をちぢめて立ちすくむ、南無三寶と打てども打てどもあをれ共、ちつとも動かず跳上り、前足折て祐成を、眞逆樣に跳落せば祐成は枯枝に弓杖ついて下り立つたり、落して馬はかろかろと谷を下りて驅りゆく」のあたりといひ、又は『天智天皇』の第二段に於ける盲目畫師松岡の首と金輪五郎の獄門の首とが、互に首をとりかへるといふ奇蹟的行爲の如きは、皆からくりや糸操が應用されて始めて表現の出來ることである。云ひかへれば、最初から近松が人形芝居を書くことを意識し、人形の用法と効果とを理解して筆をとつたものである。

怪奇的動作　必ずしも糸操やからくりを用ひないまでも、色々な怪奇的表現と思はれるものが處々に見られるのであるが、それ等がまた最初から人形芝居を理解しての上に筆を執られたことを證するものである。例へば『關八州繋馬』の第一段の終に於ける「ちつと痛いを勘忍せいと、首ぐつと引拔き」や、「性懲もなき殘黨原、一度に群がり來る所を引寄せ引寄せ首すつぽり、ふみつけてはぽんと拔き」などは明かに金平淨瑠璃を模倣したも

のであり、又『大職冠』の第三段に於て、鎌足が利劍の鎌を取出して海士の乳の下を掻切ると、誠に玉の男の子君、容顔氣高きが生れるといふのも奇怪なものである。同様に腹を割いて子を生ませるといふことは『浦島年代記』の第三段にも取入れられてゐる。又近松の作だといはれてゐる『佐藤忠信二十日正月』中卷にも、卿の君と阿古屋とが、寺の內と門外とで同時にお產をする場があるが、此時辨慶は妙な格好をして阿古屋の腰を抱きかかへながら產をさせてゐる。更に又『殘靜胎內捃』第三段に於ても、靜と宿の妻とが殆んど時を同うして子を生む場面がある。殊に宿の妻は靜の子の身替にせん爲に、腹を裂いて無理產をさせられるのであつて、「口をふさぎ、是只今と氷の刀臍際に、かはとつき立て切さけば齒を食ひしばる女の苦痛……」といふのであるから、其光景の一部は或は觀衆の前にさらされたかも知れないのである。また『國性爺合戰』の第一段に於ても、「劍拔持つて后の肌押しくつろげ、脇腹に押あて十文字に裂き破れば、血潮の中の初產は、玉のやうなる男子皇子……我子引寄せ衣裳を剝ぎ、宮に打かけ參らせ劍取直し、水子の胸先刺通し刺通し后の腹に押入れ天晴おのれは果報者、よい時生れ合せて十善天子の御身代り……」といふ甚だロマンチツクな場面が見られるのである。此等が若し歌舞伎劇で演じられたとすれば、殘酷といふよりも寧ろ馬鹿馬鹿しさ滑稽さ加減が話にならぬものであらうが、最初から人形劇であることを意識して筆を執つたものであることを知り、またその積りで見て居る時に、當時の人々は、寧ろそのロマンチツクな興味に魅せられたことであらうと思ふ。

しやべり場　所謂しやべり女の應用といふことも、近松が人形淨瑠璃といふものを理解し、それが歌舞伎によりも、淨瑠璃の方に一層適當してゐることを考へてゐたやうに思はれる。成程近松は、狂言の表現にまねて、最初は之を歌舞伎の『傾城佛の原』に用ひ、梅川文藏をして身の上話を語るに便ぜしめてゐる。けれどもかうした長白は、歌舞伎のやうな寫實的獨白一點張の表現では、見物にとつて可成り倦怠の種となつたことと思はれる。近松は卽ち之を轉用して『天鼓』に取入れ、吳服の中將の獨白として後、更に『雪女五枚羽子板』には小唄をし

て文作系圖のおしやべりに、『用明天皇職人鑑』に於ては室君である五位の介の妻に、ついでまた『傾城反魂香』に於ては吃の又平の妻及び遣手お宮の雄辯に用ひ、『嫗山姥』に於ては八重桐をして、又『相模入道千匹犬』に於ては亘利新左衞門の妻鈴鹿の前をして思ひ切つて喋らしめてゐる。此種のしやべりの獨白が、それにつれて流るる三味線の曲節と、舞臺に活躍する人形の所作と相俟つて、其處に一種の交響樂的綜合藝術美を生み出すことに目的を置いてゐる事は云ふまでもないが、淨瑠璃に於ては、獨白の表現が、曲節付の點では交互に寫實的であつたり歌謠的であつたりすることになつてゐる。從つて、歌舞伎に於けるが如く單調の弊に陷ることなくして、變化があり抑揚に富み、見物の情感を陶醉に導くこと歌舞伎よりも一層好適であるのである。近松は歌舞伎には此筆法を屢ゝ用ひなかつたに反して、以上の如く淨瑠璃には度々之を應用し、益ゝ人形淨瑠璃獨特の味を出さうとしてゐるやうに思はれる。

人形獨特の場　以上の外に近松が特に人形の爲に描いたと思はれる場面が澤山ある。例へば『關八州繫馬』の第二段に於て賴光の邸の外と內とで、將軍太郎と少將とが筧を利用して互に密計を語り合ふ場の如きでも、俳優がやるのであつたら一向に面白味がないが、人形の爲の場面である丈けに何ともいへない興趣が溢れ出るのである。『出世景淸』の第四段の土牢の場でも、『重井筒』の炬燵の場でも、あれが人間の俳優によつて演ぜられるのであつたら、餘りに殘酷な場としか思はれないであらうが、人形が演ずるのだと思ふ時に、實感を誘はるることなく面白く味はれるのである。『浦島年代記』の龍宮七世の鏡の場でも、あれが俳優がやるのであつたら、お伽芝居か、舞踊劇かオペラどもでない限り、馬鹿馬鹿しく感ぜられるであらうが、人形劇なるが故に、太夫の曲節につれて床しい味が出て來るのである。又『松風村雨束帶鑑』にはかうした場面が頗る澤山に取入れられてゐる。第三段の「龍神風流」の景事は其一つである。此場は松風村雨の二女が、競うて海中に飛入つて龍宮城にいたり、寶劍を奪ひ取つて歸る夢幻的の場面である。成るほど「山は金色巖は瑠璃、園には玉の梢を聯ね」から、「琥珀

の欄干瑪瑙の瓈、瑠璃玻璃彩る扉を開き硨磲の瓔珞眞珠の華鬘玉の簾を捲上げたり」までの龍宮城の光景は描いた背景や裝飾でも出來ぬことはないが、「すは人界の蜑乙女寳劍を奪はん爲、龍宮城へ來るぞと、波の鼓を亂調して、もたひの蓋の開くと見えしが俄に早潮湧出で八方に滿ち渡れば、天地を動かす沖津波、海水を靡へし雲を浸しておびただし」といふに至つては、からくり仕掛けで見せたものであらう。之を口さきで太夫が語る丈けで、實際は何も見せなかつたものとは見ることが出來ない。矢張人形劇獨特の場面として描かれたものであらう。同じ曲の第四段の「當世獨樂盡し」の節事でも矢張さうである。當時全盛を極めた獨樂廻しの遊びを取入れたものであるが、「中結ばれぬより糸の、今日も昨日も晩もくるくる明日の夜も、またくるりくるりくるりくるくる廻し心のよい中は、枕並べて床入獨樂、幾夜契りを重ね獨樂、車に巡る盃獨樂、數をそろへて踊り獨樂、手品は面面變れども舞はぬは心の沙汰……」と獨樂廻しの仕草につれての賑かな節事は、ことに人形劇にふさはしいものであつたことと思はれる。これが人形淨瑠璃を充分に呑込まないで、描き出されたものだとは想像することも出來ないことである。

人形が人形を遣ふ　更に『忠信二十日正月』の中卷に於て、蓮生坊が藏王堂の高座に隱れると、梶原平次がやつて來てそれへ腰をかける、蓮生は卽ち、「おさない達の御慰みに此蓮生が手づまにて、梶原平次といふ人形つかふて御目にかけんとて、取つたる兩足目よりも高く差上げて……」といつて淨瑠璃の由來を說く所がある。又『源義經將棊經』の第一段にも、鎌倉に淨瑠璃御前を召し、手摺をしつらへて、淨瑠璃御前に淨瑠璃を語らせ、操り芝居を催させる場があり、更に其第四段では、「辨慶流るる仁王を抱きとめ腰に付たる烏帽子を、仁王にしつかとからみ着き、長刀持そへ兩足取て、水の面にすつくり出し生きたる樣にぞ使ひける」といふ場がある。今一つ『本朝三國志』の第五段では、「此度異國の合戰淨瑠璃五段につづらせ、瀧野澤澄兩檢校の節付、大佛の前に人形舞臺をしつらい、あやつり役人御小姓衆たるべしとの仰にて……」男神宮皇后といふ御前あやつりを、五

段續きを三段につづめ語らせるといふことになつてゐる。此等は最初から近松が人形芝居をわざわざ劇中劇のやうに、淨瑠璃の中に取入れたものであるからには、彼が人形芝居と淨瑠璃とを如何にして融合せしむべきかに苦心して居たかを、如實に語る例證と見るには最も都合のいいものであらう。

地の文　それから又附記することを忘れてならぬ事は、彼の淨瑠璃には、後代の淨瑠璃に比べて、對話以外の豐麗なる敍述の文地の文が多量であることである。これがまた近松が淨瑠璃と歌舞伎脚本との差別をよく理解してゐたき大な證據の一つでもあるのであつて、後代の淨瑠璃は地の文を除いてその儘歌舞伎で上演することも容易であるに反して、近松の淨瑠璃は所謂地の文を取去つて歌舞伎に上演する時に、その藝術的價値の大半は失はれて仕舞ふことになるのである。此點を充分に理解せずして、今日近松の作品を歌舞伎に上演せんとして矢鱈に增訂したり、改作したり、甚しきは近松の作品に惡罵を浴せたりするものあるが如きは、近松の作品が如何に非歌舞伎的であり、如何に操芝居的であるかを解せざるものといはねばならぬ。

文學的一般的　最後に淨瑠璃はまた、當時の歌舞伎に比べて、一層文學的であつた。近松はよくこれを了解して、淨瑠璃を愈〻文學的なものとして完成したのであつた。文學的なものとして發達せしめ完成すると同時に、隨分學問のある人でも、容易には理解し難い語句を用ひたり、省略をしたり、素晴しい表現をしたりして、學識あるものや上流階級のものも、之を愛好し得る程度にまで引上げたのであつた。その結果歌舞伎とちがつて、最初から高貴の庇護を受けてゐた淨瑠璃をして、愈〻其恩惠に恥しからざるものたらしめたのであつた。と同時に他の一面に於ては、人形の動作のみに興味を求めようとする低級な見物をも對象として、殊更喜劇趣味やエロチツクな味を加へたりして、彼等の娛樂たることをも忘れなかつたのである。かうして近松の淨瑠璃は、文學としての鑑賞家にも、音樂乃至綜合藝術としての歌劇の翫賞家にも、單なる興味探求者にも、道義的教化的訓話の追求者にも、等しく相當の慰みと喜びを提供したのである。此意味からいふと近松の淨瑠璃は所謂大衆的であると

同時に、上下一般に向く所の民衆藝術であつたのである。歌舞伎の俳優が動もすれば、河原乞食扱ひされ、従つて歌舞伎がまだ一面の觀衆を引くに過ぎない勝ちであつたのと違つて、近松の人形淨瑠璃は此點から見て、非常に普遍的であつたのである。そしてまた近松は實際に於て平民的であると同時に、大衆的であり一般的であり、普遍的であることをねらつて、その筆をとつたのである。近松が動もすれば商賣本位の作者であつたといはれようとするのは之が爲である。けれどもそれだからといつて、絶えず觀客ばかり引かうとすることに腐心した、陋劣な作家であるなどとは斷じていふことが出來ないと思ふ。素より彼が平民に對して慰藉を提供し、一般大衆の爲に興味ある藝術を創作しようと苦心してゐたことは事實である。けれどもそれは劇作家として爲すべき當然の仕事の一つであつて、觀客を對象におかぬ劇があり得る筈もなく、殊に歌舞伎と異り、俳優とは異つた人形によつて、大衆の心を引つけようとするからには、一層大衆を喜ばさうとし、一人にても之を多分に引つけて、自分の創作の目的を達し、同時に興行者たる義太夫の懐を、出來れば肥してやり度いと思ひ、それが自分としても好ましいと、近松が考へてゐたに相違ないことはいふまでもない。けれどもこれは淨瑠璃や歌舞伎が、短歌や俳句などと異つて、其鑑賞上必然にもつてゐる特質であり條件である。近松がそれを忘れなかつたのは極めて當然なことであり、又さうなければならぬ事であるのである。彼が『曾根崎心中』につづいて、色々の心中物を公にしたのは、『曾根崎心中』が商賣上あたつたからといふ事もないではないであらうし、座元の要求もあつたからでもあらうが、心中物さへ書けば儲かるなどと考へて、其後も心中物を書いたのではなくて、之に對して作者としての興味が湧き、見物にも相當喜ばれるらしい事を考へてゐる折柄、偶ゝ材料が見つかつたから、思ひついたからといふに過ぎぬであらう。決して心中物を書いて今一度一儲を今一度一儲をとのみ近松が考へたわけではあるまい。又彼が時代物を死ぬまで書いたのは、見物が之を盛に好んだから、儲けようとのみ思つて書いたのではなくて、幾度も書つけてゐたから筆も動かし易いし、面白くからくりなども用ひれば、存外人形劇獨特な面白いも

のが出來、而もさうしたものに心が動いてならなかつたといふ理由もあつた筈である。殊に低級な見物を相手にする事も考へる時には、世話物と同時に、からくりやあやつりなどを用ひた時代物が、時代の大衆にも好まれ勝ちでもあつたし、彼の教化的理想をつぎこむには、丁度適當である事も考へる一方に、時代物は世話物に比べると、どうしても大規模のものを扱ふ事が出來るといふ、創作上の都合とか興味にも非常に關係があつた筈である。

商賣本位より大衆本位　成程世話物にしても觀音廻りを添へるとか、神社廻りを添へるとかして見物の興味をそそり、季節季節のお祭などをあてこんで書くといふ事は、商賣上悧巧なやり方でもあるが、開帳とか祭禮などをあてこむといふことは、古くからの例でもあつたから、近松は勿論之を眞似たに過ぎぬのであつて、それを利用したといふことは、必ずしも金儲主義からのみ出た態度だとは考へられないと思ふ。只近松が興行者たる義太夫の要求を加味して筆を執り、それを實行することが淨瑠璃を發展させる一つの方法でもあり、かうした上演本位といふことは作品の性質上必要な條件であつたから、之を眼中においたと考へるのみで足ることだらうと思ふ。でなくて若し本當に近松が金儲主義とか營業本位のみに立つて、他の點はどうでもといふ樣な態度で淨瑠璃に筆を執つたものとすれば、近松はあれ程苦心して創作もせなんだだらうし、あれ程厄介にして分り惡い、學者にも難解な書き方をしないで、後代の作品のやうに子供でも分るやうな筆致で書いた筈ではなからうか。されば近松は商賣本位營業本位のみで筆を執り創作をしたといふよりも、寧ろ大衆本位で筆を執り、學者にも無學者にも、上にも下にも向くやうにと思つたが爲めに、屢〻分り惡い筆を執り、折々滑稽味などを加へて之を和げようとし、常に營業者の立場をも忘れざらんとしたのであつた。そしてそれが又近松が眞に人形淨瑠璃を理解してゐた所以でもあると私は信ずるのである。

　勿論或る場合には、近松の淨瑠璃に、人形の活動上物足りない表現があるとか、不釣合な文句があるとか、今少し寫實的に表現した方が、人形にふさはしいとかいふ樣な樣々な缺點は、演出上からいへば限りなく見出され、

彼の早期の作品であるほどそれは澤山にあることであらう。世話物でも『天網島』の上卷河庄の場に於て、治兵衞が腹立まぎれに小春を殺さうとして、「心もせきに關の孫六一尺七寸拔放し、格子の狹間より小春が脇腹、こゝぞと見極めゑいとつくに座は遠く、是はとばかり怪我もなく」の邊りでも、小春と治兵衞の距離から考へて、寫實的に見ると、如何にも間のぬけた表現と思はれぬこともないが、そこが近松の所謂藝である、皮膜の間にある藝術なのである。殊に表現の適切不適切や、精粗巧拙は結局技巧の問題である。技巧の點からいへば、近松以後の淨瑠璃で近松に優つてゐるものの多いことは事實である。けれどもそれは近松が淨瑠璃を理解しないといふことではな未だしいところい。技巧の點と理解の點とは全く別の問題である。技巧の點表現の點では、近松には可成り澤山にあるが、彼がよく淨瑠璃を理解し、殊に歌舞伎との差、人形と俳優との差をよく呑込んでゐて、後期になるほど、專ら人形の爲に筆をとつてゐたこと丈けは、斷言して差支へないと信ずるのである。

第七篇

義太夫節の盛因と近松物の衰因

竹本義太夫の語り出した淨瑠璃の一流義太夫節が何故に他の諸流を壓して、淨瑠璃といへは義太夫節を思ひ、義太夫節といへば淨瑠璃を思はしむるまでになつたか。それ程まで一時隆盛に赴いた操淨瑠璃が、何故にやがて次第に衰へるに至つたか。此等の原因について一考を費した後、あれほど立派な文學的歌劇的價値をもつてゐる近松の淨瑠璃が、何故義太夫節としては今日殆んど顧られないまでになつたか。これについても私は少しく述べるところがなければならぬ。

義太夫節の盛因　義太夫が竹本座を創設したのは貞享二年で、最初の彼の語り物は、嘉太夫の正本なる近松の『世繼曾我』であつた。その翌年近松は彼の爲に『出世景淸』を書き、爾來專ら義太夫の爲に筆を揮ひ、義太夫の人氣は漸く他の諸流を壓するに至つたが、經濟的には、義太夫は常に損失を重ねてゐたと傳へられる。それが元祿十六年五月、最初の世話物である『曾根崎心中』を語り出すと、斯界の人氣は忽然として沸き立つて、大當りを占め、義太夫はこれまでの損失を一時に取り返すことを得たといはれる。その後間もなく義太夫は隱退して座元を竹田出雲にゆづり、專ら太夫として勤めることとなつたが、寶永二年出雲が近松作の『用明天皇職人鑑』を勾欄にかけた時から後、これまで極度に質素であつた興行法は一變され、一方には豐竹座の刺戟も受けて、人形の衣裳や道具なども素晴しく立派なものとなり、操淨瑠璃は益〻人氣を集めるに至つた。やがて正德四年には、三十年間奮闘を續け來つた竹本義太夫は病歿したが、それについで政太夫が二代目となり、おやま人形の名手辰

松八郎兵衞が江戸に移つてからは、享保二年吉田文三郎が竹本座に加はり、盛んに天才的手腕を揮つたが爲に、義太夫節の操芝居は愈〻隆盛に赴いたのであつた。けれども享保九年十一月近松が歿して後、寶暦の末に至つて文三郎が門下を率ゐて竹本座を退くに及んで、義太夫節の操淨瑠璃は漸衰期に入り、やがて百餘年の間、操淨瑠璃はまた昔日の面影を見ることなくして明治に及んだのであつた。

第一　義太夫の力　義太夫節隆盛の原因の第一は、何といつても義太夫の力であつて、之を分析すれば義太夫其人の先天的特質、天才的の技巧、彼の藝術的見識等をあげなければならぬ。

（一）　先天的の特質といふのは、竹本義太夫が生れながらにして非常なる美音を有し、加ふるに大聲にして、その聲場外に達したといはれることである。思ふに音樂や演劇の演出に於て最も必要なる要素の一つは、音聲の美しいといふことであるが、折角の音聲の美しさも、それが小さかつた時には其大半の效果を失ふものである。義太夫の當時に於ては、其始めはまだ出語なるものを行はず、太夫は幕の內にかくれて語つたものである。從つてそれが大衆に向つて呼びかけようとするには、餘程の大聲でないと、動もすれば聽衆の興味を充分につなぎ得なかつたのは自然の勢である。處が義太夫の大聲なる美音は、よく場外に於ても聽くことを得たといふのであるから、彼は生れながらにして大衆的藝術家たる第一要素を惠まれてゐたものといはねばならぬ。

（二）　而も彼は技巧の點に於て天才的手腕をもつてゐたといふことである。今日その手腕の巧妙を適確に知る方法は殆んどなくして、僅に近松が義太夫の畫像に賛して、

「堪能の人のいひしは、ふしにふしあり、ふしにふしなし、言葉にふしありことばにふしなし、語るに語りて、ふしに語るなと、此六句の物は得易き樣にて得難きのみ、よく得たる人は誰ぞや前筑後掾藤原博敎」

といつてゐることなどによつて大體を髣髴し得るのである。けれども彼は一派をなすに先つて、宇治加賀掾の下に始めてワキにかかへられ、

「西行物語といふ淨瑠璃の二段目、藤澤入道夜盗の修羅を」語り「元來大音にて甲乙ともにそろひ、まないたに釘かすがいを打たる如く、何程の大入にてもとゞかぬといふ事なし、字どめ字頭の文字きえず……見物よろこぶこと限なし」（今昔操年代記）

とて既に其手腕を認められたのである。又同じ『今昔操年代記』に彼が竹本座を起した當座の事を述べて、

「淨るりは嘉太夫致されし世繼曾我、……町中の見物此ふし事になづみぬ、……立子這子此二所のふし事にまねせぬ者なし、… 義太夫節は播磨此かたの淨るりと見物に思ひつかし、……是義太夫大音にて萬そろひたる上に、理兵衛嘉太夫を吞込、おもしろき節を付てかたらるゝは、鬼にかなさいぼう……」

といつてゐることなどは、彼が如何に天才的手腕をもつてをり、よく大衆の人氣を集め得たかを示すものであらうと思ふ。成るほど彼はその語物集『鸚鵡が杣』の序文の中に、或は「萬の藝かくの如し、さだまりたる事を能すべし」といひ、或は、「その如く文句にもはこび、はかせ、およぎ等、程拍子有事なればそれに心を付て、文字うつり音聲開合甲乙の位を練磨すべき事なり」といつてゐるが、また更に「但その中の曲節は時にしたがひ折にふれて、臨機應變間々有べきにや」といひ、又「時に應じて略變の用捨こそ達人のわざとも名人の藝ともいふなれ」の語を淨瑠璃についても肯定し、更にまた「……淨るりにかはりたるふし古今なき事なり、只趣向年代せりふ風景時宜にそむかず、無理ならぬよふに、地色、ふし調迄心をかへて情をふかく語りなす事、かの病根病因により配劑加減有がごとし」といつてゐる處から見ると、彼が如何に曲節を重んじたかも分るのであるが、更に彼の曲節なるものが、如何に臨機應變其場其場の味を出さんことに苦心し、常に單調平板に陥らざらんとして工夫を凝らしたものであつたかは、『はなわらひ』（享和三年無休庵虚空坊著）にも說くが如く、

「井上氏の流は地節長ふして音を表として節を裏にこめて語り、又宇治氏の流は地節短ふして音を裏に隱し節をこまかに語り、兩流ともいまだ節章句さだかならず、漸々詞、地色、地中など斗り也、いでや井上の長きをちゞめ、宇治の短かき

をのばし、音の表裏をそなへ、節の長短をまじへ序破急を定め、一筒流を立て」

義太夫が淨瑠璃を語り出したといふことによつても知ることが出來るのであつて、實際義太夫によつて、漸く淨瑠璃の曲節も確立するに至り、之がやがて一般の注目をひくに至つたものであらう。

（三） 義太夫は「淨るりにかはりたる節古今なき事なり……定まりたる事を能すべし」といひながら、一面に於ては臨機應變の語り方を主張し、奥義に達せんとするには、やはり口傳を守るの外ないことを說いてゐるのである。これ蓋し淨瑠璃の語り方も、結局は常識的の工夫であることを說いてゐるものであると同時に、必ずしも語り方の上に何等一定の形式が存在するにあらず、自由に適當に內容を語り出し、意味を語ることが必要であつて、詞章の間にひそんでゐる人情を語り、作品の意義本旨を表現するの要を說いてゐるに外ならぬものである。それはまた「その語る處、音聲に深く人情をふくみける故、聽く人感心して淨るり中興の開基の名人なりと譽て名を日の本の外まで輝しける……」（音曲口傳書）といはれた二代目義太夫の語り口を聞いて、初代義太夫が「我一流を殘し傳へんこと此人より外にあるまじ」といつたといふことによつても、想像することが出來るのである。

『音曲口傳書』は二代目義太夫の門弟順四軒が、口傳の要旨を筆錄したものであつて、其中に「人情第一の事を、始めて口傳を受ける」とあるに見ても、如何に義太夫や二代目義太夫が、淨瑠璃を語る本旨を人情第一主義におき、內容の表現を以て淨瑠璃を語ることの奥義としたかが理解できるのである。これ實に近松の「地文句せりふ事はいふに及ばず、道行なんどの風景を述ぶる文句も、情をこむるを肝要とせざれば、かならず感心のうすきもの也」といつたのと同じことである。そして義太夫は實に詞章の間に巧に描き出された人情を表現することに於て最も工夫を凝らし、又優れた手腕をもつてゐたのである。二世義太夫卽ち政太夫の此點に於ける手腕と工夫とは更に其上に出でたものがあつた。換言すれば近松が作文に苦心した詞章に對して、義太夫と政太夫は曲節

を通して之が表現に苦心し、作物に描き出された作意人情を巧に音樂的に具體化し得たのであつた。

（四）そして淨瑠璃の內容を語り出すに方つて、義太夫は諸流様々の曲節を一度自己の坩堝に投げ込んで、自由自在に之を消化し、他の長をとり自己の短を補ふことには異常なる腕を有して居たのである。即ち謠を取入れても謠らしからず語るといふ態度をとり、流行歌に接しても「世のはやり歌とて半年はやるはまれな事にて……はやり事さのみ好まずともあらまほし、世間のはやり事聞出し淨るりに入れんより、手前の淨るり世間にはやるよふに稽古有たきものなり」（鸚鵡が杣）といつて、堂々たる識見の上に立つて、いたづらに時流に媚びることなく、よく取るべきは取り捨つべきは捨てて、常に大衆の心を引つけることを忘れず、諸流の曲節は勿論、先輩や同輩の曲節を巧に適所に應用し、決して我流の曲節のみにかじりついて、高慢ぶるといふやうな態度に出づることはなかつたのである。

義太夫の悧巧にして、氣の利いた包容的な此態度がまた、近松の文彌節半太夫節道具屋節其他有ゆる人氣節の長は勿論、民謠流行歌等の曲節中、取るべきを盛に適所に取入れて、音樂的の一大集成を試みた態度とよく調和して、自ら大衆の人氣に投じたことは疑ふことが出來ないと思ふ。

（五）音樂上の幾多の曲節を集成した點に於て、近松と義太夫の態度が相似たものがあつたのみでなく、此兩者の藝術的識見が非常に類似し、殆んど同樣なものがあつたといふことが、兩者をして最後までの提携を全ふせしめたのみならず、近松の作風が、よく語り出される上に非常に好都合であつたことを忘れてはならぬと思ふ。

例へば近松は、

「淨るりの文句みな實事を有のまゝにうつす中に、又藝になりて實事になき事あり、近くは女形の口上、おほく實の女の口上には得いはぬ事多し、是等は又藝といふものにて、實の女の口より得いはぬ事を打出していふゆへ、其實情があらはるるなり、此類を實の女の情に本づきてつゝみたる時は、女の底意なんどがあらはれずして却て慰にならぬ故なり……」

（難波土産）

といひ、更にまた彼の藝術觀に說いた如く、「藝といふものは實と虛との皮膜の間にあるものなり」と述べてゐることは、實に藝術が寫眞でなくして、再現の繪畫であることを說いてゐるものであるが、義太夫の淨瑠璃に對する態度が、またよく之に似たものであるは面白いことである。陸奥茂太夫が、女の詞は如何なる心得を以て語るべきかと尋ねたに對して、義太夫はいつてゐる、

「第一に傾城の詞を能合點して語るべし、漂々と語れば懦弱に聞えて下品也、只挨止なく逢然と柔從成言葉を能々考へらるべし。これさへ語りこなさるれば外々の事共は皆語り易かるべし。其故如何となれば語る處の者元來男成故信とした る事は生質に持てる故也」（竹豐故事）

此語をつくづくと味はつて見ると、寫實的態度を忘れてはならぬことを敎へてゐながら、傾城の詞に氣をつければ他の女の詞は語れるといひ、又その語るものが男なる事を考へてゐる所などは、明かに純寫實以外に工夫の必要あることを示してゐるものでなければならぬ。だからこそ彼はまた「此音曲も格に入て格をはなれ、格をはなれて格に入るといふ事第一の習なるべし」と斷定してゐるのである。かうして近松は虛と實の皮膜の間にあつて筆をとり、義太夫は亦格に入つて格をはなれ、格をはなれて格に入つて語り、所謂不卽不離の態度をもつて作品の內容を語り出したことは、實に彼が義太夫節を巧に表現し得た根本でなければならぬと思ふ。そして此態度に立つて、天才的素質を惠まれ、之に相當する技巧をもつて語り出した義太夫節が、素晴しい勢を以て時流に傑出したのは當然のことであらう。思ふに義太夫がなかつたとしたら、所謂義太夫節の隆盛を見るに至らなかつただらうことは云ふまでもないが、之と同時に彼がなかつたとしたら、近松も亦あの樣な偉大な作家となり得なかつただらうことは斷言して差支へなからうと思ふ。

第二　近松の存在　第二は義太夫が、淨瑠璃の作者として、近松といふ大作家をもつてゐたことをあげねばな

らぬ。

（一）近松の淨瑠璃がこれまでの筋書や物語然たるものと、全然其趣を異にした音樂劇であり、劇的價値の豐富な詩であり、其文の巧妙なる到底古今に匹敵すべきものなく、殊に道行景事などの詞章が人形の舞踊をして興趣滿々たるものたらしめたこと、

（二）既に述べたが如く近松の藝術的態度が寫實を重んじながら、然も純然たる寫實に囚はるることなく、虛實皮膜の間に眞の藝術の存することを知つて、人生の描寫、人情と義理の葛藤を見事に描き出したことが、義太夫の藝術表現の態度と似てゐたこと、

（三）近松が其詞章をやる間に於ても、常に當時の有ゆる歌謠に注目し、色々の先行藝術などの曲節をも適所に入れることに極めて巧妙であつたこと、

（四）彼が其作中に編み込んだ所の思想的内容が、よく當時の理想なり時代精神なりに合致するものがあり、常に時代の道義觀を參酌することを忘れず、而も人情の動きが、動もすれば此等道義觀や社會狀態と相容れざるが爲に、其處に生み出さるる樣々の人間生活の悲劇を巧に描き出して、之に接するものをよく惱殺したこと、

（五）而も有ゆる弱きものに對しても、一切の曲れるものに對しても、常に佛陀の大慈悲觀を以て接することによつて、自ら聽衆をして同情し共鳴して淚なしには近づくこと能はざらしめ、「博學碩才にして、而も當世の人氣を察して世間の世話を吞込み」、感情解放の時代相をよく理解した態度を以て、劇的內容の豐富な一種の樂劇詩を編み出しては、之を義太夫に提供したことは、此曲節をして隆昌ならしめた最も大きな力として數へなければならぬ。

第三　八郎兵衛と文三郎　義太夫と近松の外に、あやつりの技巧に於て優秀なる手腕を揮つた辰松八郎兵衛と、吉川文三郎の力をあげなければならぬ。辰松八郎兵衛は殊におやま人形遣の名人にて、「此人古今の達人にて手

措を放れ、無量の手段を遣るに全身少しも亂るゝことなし」と『竹豐故事』は彼の手腕を讃美してゐる。又正德五年八郎兵衞が竹本座を退いた後は、享保二年から此座に加はつた吉田文三郎は、立役及びおやま兩方の人形遣として古今無双の名人といはれ、人形及び人形の技巧を進歩させた事に於て特筆しなければならぬ人物である。此點から見て文三郎は寧ろ人形芝居の完成者であるともいはれ、歌舞伎役者までが彼の人形振に其所作をまねたこと少なくなかつたと傳へられてゐる。從つて此等が義太夫節の隆昌を助けたことはいふまでもなからう。

第四　竹豐兩座の對立　義太夫の弟子であつた若太夫が、元祿十二年豐竹を名乘つて一派を立て、ついで十五年五月に至つて別に豐竹座を創立し、西の竹本座と競爭することとなつたことは、これまで人氣はありながら、經濟的には一向振はなかつた義太夫節の淨瑠璃をして、漸く隆盛ならしむる刺戟となつただらうことも否むことは出來ない。竹豐故事は兩座の對立が如何に義太夫節の繁昌を來すに力あつたかを述べて、

「別して竹本豐竹兩座と成てより、東は西に負まじ、西は東に勝らんと、互に勵み出來、益芝居繁榮し、淨瑠璃の作者は種々樣々の趣向を工み出し、道具建にも金銀を惜まず金襖にて舞臺を輝かし、或は數寄屋懸りの粹成思ひ付に智惠袋の底を振ひ、人形の衣裳には縮緬緞子繻子金襴等にて美麗を盡し、詰人形の外は皆々足付と成、出遣の外は介錯足遣ひ立懸り歌舞伎役者の所作より增りて、天晴見物事也。併し西か東か一座計りにては斯繁昌もせまじ、當時は町中の若い衆豐竹講の竹本講のと號し、每月掛錢を集め置き、替り淨瑠璃の節、進物の入用に仕給ふとかや……」

といつてゐるに見ても、其大勢を知ることが出來ると思ふ。

第五　出雲の興行政策　元祿十六年世話物の初作『曾根崎心中』が上場され、竹本座が非常な利益をして、寶永元年義太夫が座元を退き、二年に竹田出雲が代つて座元となるや、人形にも衣裳にも、背景道具等にも善美を盡して、これまでの興行法を一變し、近松の『用明天皇職人鑑』を上演して、所謂「錢が安くて面白い」といふ竹田式の大仕掛なからくり芝居を試み、出語出遣までも應用して、あくまで大衆本位をねらつて成功し、文三郎

と共にこれまでの義太夫の淨瑠璃本位から、竹田出雲風の木偶本位とした政策が、却つて義太夫節の隆盛を來すに至つた一因と數へることが出來ると思ふ。

第六　優秀な門人と三味線　義太夫には門人に優秀なる技量をもつたものが澤山あつたことも一因に數へなければならぬ。現に義太夫の歿後に於ても、竹本政太夫（二代目義太夫）竹本頼母豐竹萬太夫等六人にて、足かけ三年間『國性爺合戰』を語りつゞけ、もちこたへて、操芝居は勿論我興行界のレコードをつくつたりした事もあり、義太夫の後繼者となつた政太夫はまた人情を語り出すに妙を得、殊に世話物を生かして、能く當時の好尙を導くことを得たといはれてゐる。其他竹本座の中堅として、此太夫、大和太夫、錦太夫等がよく活躍し、更に三味線の名手として竹澤權右衞門が義太夫を助け、權右衞門に次いでは鶴澤友次郎が、よく義太夫節伴奏の人氣を維持し得たことも見逃すべからざることであらう。

第七　時代精神と趣味　近松淨瑠璃乃至義太夫節が、時代精神に適合し、よく大衆の興味となり得たことも亦忘れてはならぬ。既に度々說いた如く、元祿時代は思想的に見て、自由解放の時代ではなかつたが、武士階級の勢力が漸く行きつまつて、形式主義が尙ほ堅固な根を張つてゐながら、その緊張の上に漸くたるみの來らんとする兆の現はれかけた時代であつた。そして情感は極度に解放され、武士階級が崩壞せんとして平民が漸く勃興し來り、そこに階級鬪爭の端緒が開けかけてゐたのである。此時に方つて武士階級乃至上流の興味たる謠曲に對抗してあらはれたのが淨瑠璃であつた。そして平曲が既に大衆の興味をつなぐ力なく、謠曲がどこまでも形式主義に立つて、貴族階級を對象としてゐるに反して、淨瑠璃はあくまで常識的であり內容主義に立つて、平民社會大衆の興味たらんことを努めた。殊に近松の淨瑠璃は時代物に於ては未だ其材料の多くを歷史的事實に求め、謠曲平曲幸若舞曲などからも材料をかり來り、際立つて異彩を認めることは出來なかつたにしても、世話時代物から純世話物となつては、其材料は專ら市井日常の現實に求め、一般大衆の社會生活乃至家庭生活に於ける情意と環

境との爭鬪を中心とした樣々の迂餘曲折を描き、而も凡ての憐むべき犧牲者に對して同情の涙をそそぎかけつつ、人間生活に於ける彼等の行くべき道を暗示したのであつたから、自ら彼等の心を打ち、彼等の理想にふれ、強烈な刺戟を求めつつあつた時代人の渴を癒し、よく時代精神に合するものがあつたのである。そして又近松は常に其作品が自ら高貴なる理想と氣品とをそなへるのみならず、一方に於て又一般大衆の娯樂的興味たるべきことを忘れなかつたのであつた。加ふるに義太夫の語り口は形式主義をすて、飽くまで內容表現本位であつて、其曲節がよく之に匹敵する時代の曲節であり、天才的でありながら、また常識的であり通俗的であり、平民的大衆本位的であり、此點からも亦よく時代の趣味と好尙とに合致するものがあつたといふことは、近松の淨瑠璃と義太夫節とを自ら隆盛ならしめた主要なる原因に數ふべきであらうと思ふ。要するに此等の諸因が互に因となり果となり、義太夫節は遂に二百年の間よく我平民社會の娯樂としての生命を維持したのである。

近松後の其上演曲　以上述べたやうな色々の原因によつて、一時非常に隆盛に赴いた義太夫節も、近松の死後三十餘年を經て、寶曆の末年に及ぶと、漸く衰退期に入りかけたのであつて、彼が死後明治維新前までの間に上演された近松の作品は、『邦樂年表』によれば僅に二十二三篇に過ぎず、其內屢々上演されたものは國性爺合戰(二十五回)、嫗山姥(二十四回)、大經師昔曆(十六回)、傾城反魂香(十三回)、平家女護島(十一回)、重井筒(七回)、雙生隅田川(六回)、信州川中島合戰(五回)などである。その他には津國女夫池の室町千疊敷(二回)、相模入道千匹犬(三回)、用明天皇職人鑑(三回)、宵庚申(四回)、業平河內通(三回)、曾我會稽山(三回)、日本振袖始(二回)、艶狩劍本地(二回)、壽の門松(二回)、萬年草(一回)、丹波與作＝伊達染手綱(一回)、曾根崎心中＝お初天神記(一回)、蟬丸(一回)、一心五戒魂＝復烏羽戀塚(一回)、百日曾我(一回)などが、多きも三四回少きは一回ばかり上演されたのみである。

世話物は皆改作　之で見ると、近松の原作の儘で引續き上演されて來たのは、殆んど大抵が時代物であつた。

世話物として上演を續けられたのは、『大經師昔曆』と『重井筒』との外には、二三の名を見得るのみであつて、二十八回も繰返されてゐる『紙治』も、『心中紙屋治兵衞』又は『増補天網島』の名によつて知られる改作であり、上演十七回を數ふる『梅忠』にしても、『傾城戀飛脚』又は『戀飛脚大和往來』の名に知られてゐる改作、同じ十七回を數へる『戀女房染分手綱』も、『丹波與作』の改作、『毛剃』の名にきこえてゐる『博多織戀鑰』も、『博多小女郎浪枕』の改作、八百屋として知られてゐる『増補八百屋の獻立』も、『宵庚申』の改作、吉田屋の名で通つてゐる『廓文章』も、『夕霧阿波鳴渡』を改作したものである。其他繰返し上演されてゐる『往古曾根崎村噂』も『曾根崎心中』の改作、『吃又』も亦『傾城反魂香』を改作した『名筆傾城鑑』の一部であつて、度々上演されてゐる世話物は殆んど改作物ばかりである。

かくして今日吾々には殆んど純粹なる近松原作の義太夫節に接することが出來ず、『紙治』や『梅忠』の如き傑作は、僅に愚作劣作である改作物を通して髣髴し得るに過ぎないが、『丹波與作』の道中双六の場と、重の井子別れの場は、『戀女房染分手綱』の中に、『傾城反魂香』の吃又の段は『名筆傾城鑑』の中に、『夕霧阿波鳴渡』の吉田屋の場は『廓文章』の中に、大體に原作に近く殘され、その他『國性爺』の樓門の場だとか『平家女護島』の鬼界が島の段だとか、『壽の門松』の淨閑宅の段だとかは、今猶時々人形淨瑠璃や歌舞伎に於て繰返されることがあるので、幸に聊か慰むることが出來るのである。

近松物の衰因　近松在世時代殊に、彼が竹本座に專屬して後の彼の作品は、必ず竹本座の出し物ときまつてゐたのであるが、近松が死んでからは、彼の作品で操芝居として上演されたものは數へる程しかなかつた。そして近松の作品は段々世間から忘れられて行つた。それには義太夫のやうな、近松に對する信頼と愛着とをもつた素晴しい語り手が死んだといふことも一因ではあらうが、その他に次のやうな理由をあげることが出來ると思ふ。

第一　近松の死　近松は既に在世當時から作者の氏神とまで尊敬されてゐたのであつたが、如何に名作者の作

品でも、その作者が死んでしまへば、後人はそれほどの執着と愛慕とをもたないのは自然の埒である。そして義太夫が亡き後は政太夫が其跡をつぎ、その他竹本頼母や大和太夫の如き上手な語り手があり、彼等は義太夫が近松に對してもつてゐたほどの理解と情熱とはもつてゐたにしても、其當時に於てすら、相當に難解であつた筈の近松の詞章に對して、義太夫ほどの憧憬と愛着とをもち、彼ほどの矜持をもつて之に接し、又近松に對して彼ほど信頼し切つてゐたとも思はれないのである。政太夫は勿論近松に對して、義太夫以上の愛着と敬慕とをもつてゐたが、近松亡き後は、座元との關係もあり、特に近松の作品を繰返して上演すべく支持することも出來ず、自然商略の上から座元の要求によつて、徒に新作を求むる聽衆に媚びなければならないのも已むを得なかつたことであらう。

第二　新作の要求　當時興行界の大勢として、それからそれと、常に新作が提供されねばならなかつたことと、作家として野心あるものが、爭うて自らを賣らんとしただらうことも一つの理由でなければならぬ。蓋し近松にしても『國性爺合戰』を除いては、非常に長期に亙つて興行上に雄飛し得た作品は少く、繰返して上演されたものは、彼が在世中にも殆んど數へるほどしかなかつた。かくして近松といへども、それからそれと新作を提供しないでは、未だ見物の興味をつなぐことが出來なかつたらしく思はれるのである。成るほど近松は興に乘じては新作を公にしたのであつて、必ずしも興行政策上の要求にのみ應じて創作したのではないと云ひ得ないこともないが、『曾根崎心中』の現はれるまでは、乃至豐竹座の創立される頃までは、竹本座も常に損失を續けてゐたことを思ふと、それからそれと新作を公にしては、客を引かうと努めねばならなかつたと見るのが穩當であらう。實際さうしてもなほ常に收支相償ふほど見物を引きよせることは、可成り困難であつたやうに思はれる。かうして義太夫が隱退して後、相當利益があるやうになつてからも、それからそれと新作を公にして客を引くといふことは、矢張習慣となつたのである。そしてこれがまた、近松があれほど澤山の作品を公にし得た一つの理由でも

あるらしい。かうして近松の死後に於ても、相變らず新作が要求され、從つて舊作である近松の作品は、大衆の興味を引いて、評判の立つたものの外繰返して上演されること少く、大部分の作品は自然と忘れられ勝ちとなつたのであると同時に、他の新作家達は新しいものが要求されるにつれて、目新しく面白くと、創作や改作を試み、それによつて時代の要求を充し、興行政策に應ずる一方に、自ら創作や改作を試みたとすると、近松の舊作よりも、自己の作品が評判あらんことをのみ念願したことであらうから、この點からもさすがの近松の作品も、次第に顧みられなくなつたのであらう。

第三　合作の流行　近松の死後に於ては、一人で一曲を創作する代りに、數人で一曲を合作することが盛になつた。この合作淨瑠璃の流行といふことは、既に近松の死ぬる前年享保八年竹田出雲と松田和吉とが、『大塔宮曦鎧』を合作して、近松の添削を經たに其端を發し、爾來竹田出雲、長谷川千四、文耕堂、三好松洛、竹田小出雲、並木千柳、吉田冠子、竹田外記、近松半二、中村閏助等が竹本座の爲に相ついで合作を公にし、豐竹座の方でも西澤一風、田中千柳、並木宗輔、安田蛙文等がそれからそれと合作物を公にしてゐる。そして二人三人の合作は勿論、五人六人七人さへもの合作さへ現はれるといふ風になつた。例へば壇浦兜軍記（千四、文耕堂）御所櫻堀川夜討（文耕堂、松洛）平假名盛衰記（文耕堂、松洛、竹田小出雲、千前軒、淺田可啓）夏祭浪花鑑（千柳、小出雲、松洛）菅原傳授手習鑑（出雲、千柳、松洛、小出雲）義經千本櫻（千柳、出雲、松洛）假名手本忠臣藏（出雲、松洛、千柳）雙蝶々曲輪日記（出雲、松洛、千柳）源平布引瀧（千柳、松洛）傾城阿波鳴門（近松半二、八民平七、寺田兵藏、竹田文吉、三郎兵衛）近江源氏先陣館（半二、平七、松田才二、松洛、近松東南、竹田新松、三郎兵衛の七人）妹背山婦女庭訓（半二、松田ばく、榮善平、近松東南、松洛後見）奥州安達原（竹田和泉、北窓後一、近松半二、三郎兵衛）本朝廿四孝（半二、松洛、竹田因幡、小出雲、平七、三郎兵衛）鬼一法眼三略卷（文耕堂、長谷川千四）闘取千兩幟（半二、松洛、文吉、小出雲、平七、三郎兵衛）等竹本座の淨瑠璃を見て

も、皆大抵二人以上の合作である。又豊竹座上演の主なるものを見ても、播州皿屋敷（爲永太郎兵衛、淺田一鳥）新薄雪物語（文耕堂、松洛、小川半平、小出雲）祇園祭禮信長記（又は信仰記）（中村阿契、豊竹應律、黒藏主、三津飲子、淺田一鳥）碁太平記白石噺（紀上太郎、容揚黛、焉鳥旭）伽羅先代萩（松貫四、高橋武兵衛、吉田角丸）繪本太功記（近松柳、近松湖水軒、近松千葉軒）神靈矢口渡（福内鬼外、吉田冠子、玉泉堂、吉田二一）戀娘昔八丈（松貫四、吉田角丸）玉藻前曦袂（浪岡橘平、淺田一鳥、安田蛙桂）一谷嫩軍記（並木宗輔―三段目迄、淺田一鳥、浪岡鯨兒、並木正三、難波三藏、豊竹甚六）艶容女舞衣（竹本三郎兵衛、豊竹應律、八民平七）攝州合邦辻（菅專助、若竹笛躬）伊賀越道中雙六（近松半二、近松加作）近頃河原達引（爲川宗輔、筒川半二、奈河七五三助）等殆んど凡ての義太夫節名曲が大抵數人の合作になつてをり、名の知れてゐて合作でないものといへば、『加々見山舊錦繪』が容揚黛、『お半長右衛門桂川連理柵』が菅專助の手になり、『新版歌祭文』が近松半二、『箱根靈驗躄仇討』が芝馬司叟の手になつてゐる丈けだといつてもよい位である。知らなければ何でもないことだが、事實を知ると全く驚くにたへたことである。

斯くの如き合作の流行といふ事は、抑ゝ如何なる意味であらうか。いふまでもなく、それは一面近松のやうな偉大なる作家の缺乏を物語つてゐること明かである。全一曲を通じて一人の手腕では到底及びがたいことを自覺した作家達が寄り集つて、近松やついでは海音の如き作家の力に匹敵しようとしたものである。それは或は彼等二流三流の作家といへども、たまには一人にて相當の作品を公にし得たこともあつたかも知れないが、近松の如く相ついで優秀なる新作を完成することは、到底思ひも及ばなかつたが爲に、合力により、智恵のしぼり合によつて、大作家の缺乏を補はうとしたものであるらしい。

ところが二人三人乃至五人七人もの合作となると、色々の長所も生じてくる代りに、様々の短所も現はれることは免れない所であつた。即ち、一人の頭腦にては結構の面白味や變化に於て工夫し得ざる所も、三人五人の頭

を集めて工夫を凝らすこととなると、自然と其處に色々の珍趣向も案出し、變化も面白味も按排する事が出來ることとなり、從つて全曲の複雜な筋の上に於て面白くなり、又自然と大衆的となるといふ長所が生じて來たのであるが、其反對に、多數の作家が筆を執り、趣向に於て工夫を凝らすの結果、在來の五段型淨瑠璃のきまりきつた結構が次第に變化して、今日の脚本の如く九段十一段といふやうな長篇も現はれ、其處に同樣な筆法や調子が繰返されて、重複の跡を殘したり、或は統一を缺いたりして、劇的効果に於て、多く損失を招くといふ弱點もあつたのである。けれども中には例へば『菅原傳授手習鑑』の如く、出雲父子及び千柳松洛の四人が合作して、相當の効果を收めたものがあり、殊に出雲と千柳と松洛との三人が、各〻親子の別れを書かんことを競ひ、松洛は菅丞相と苅屋姬の生別を道明寺の段に、千柳は白太夫と櫻丸の死別を佐田村の段に、出雲は松王夫婦と小太郎の悲痛な別れを寺子屋の段に書き、同じやうな題材に各〻異つた味を見せて、而もそれぞれ聽衆をして泣かしめずには措かぬといふほど、其處に可成りの調和と統一の効果をあげてゐるものもある。そして結局全體としての缺點は多少あつても、一段毎に所謂山も當て場もあつて、各段が一段としても獨立し得るほどの趣きと味と華やかさとをもち、筋も面白いといふことから、自ら聽衆や觀客の心を捕へ得て、所謂大衆劇としての成功を收めてゐるものも少くはないのである。かくして筋の面白味の遙に少い近松物は、次第に大衆から顧られず、所謂專門家からも忘れられ勝となるに至つたのである。

第四　歌舞伎劇の影響　近松の死の前後から、次第に盛になりかけた合作淨瑠璃の逢着した第一の難關は、着想の不一致構想の不統一といふことではなくして、むしろ行文筆致の不統一といふことでなければならなかつた。蓋し着想の一致、構想の統一といふことは、合作者が相寄り相語ることによつて之をまとめることが必ずしも不可能なことではなかつた。けれども地の文と詞の文とを錯綜交互せしめて、淨瑠璃の妙味を現はし、特徴を發揮するといふことは、如何に相談したところで之を一致統一せしむるといふ事は、元來興に乘じ精を凝らして進め

る創作である丈けに、殆んど不可能なことであつた。殊に地の文を各作家が適當に按排して、文を進めるなどいふことは、事實上到底見込ないことであつた。此處に於て彼等の取つた處は、出來る丈け詞の表現に重きを置くといふことであつた。地の文の妙味に思を凝らす勞力を、寧ろ詞の文に向けるといふことであつた。かくして合作全體を通じての筆致なり格調なりを、一致せしめ統一するといふことは、最も賢明な方法であつた。之によつて、淨瑠璃に對して近松が開拓し來つた、優れた格調と非凡な地の文の妙味とは失はれ、淨瑠璃が歌舞伎脚本と異る特徴は甚しく減殺されて來たのであるが、之に反して詞の表現に重きを置いた、詞の多い、地の文の少い淨瑠璃となり、これまでの淨瑠璃とは甚だ其趣を異にした、新形式の淨瑠璃が出來たのであつた。ところが詞の多い、地の少い、詞本位の淨瑠璃の完成といふことは、淨瑠璃が歌舞伎脚本に近づいたといふことである。淨瑠璃の歌舞伎化である。かくして淨瑠璃は戯曲的結構に於て進歩し、愈〻劇的効果をあげることになり、大衆によつて益〻歡迎され、其結果人形芝居をして一層隆盛ならしむるに至つたことは事實である。

けれども當時の歌舞伎脚本といへば、折角作者の書いたものも俳優の希望によつて滅茶滅茶になるといふ風であり、從つて歌舞伎脚本に見るに足るものなく、之に比べると、淨瑠璃は實に劇としても文學としても、又音樂としても、素晴しい、見事なものとして發達し、殊に近松の淨瑠璃の如きは、到底彼の作つた歌舞伎脚本でも及ぶことの出來ない程立派な價値を有するものとなつたのである。而も是迄歌舞伎脚本を眼下に見た淨瑠璃が、自ら歌舞伎化して之に近づき、之に似たものとなるといふことは、淨瑠璃の墮落でなくて何であらう。けれども幾ら墮落であつても何でも、大衆も、女子供も、歌舞伎化した淨瑠璃を歡迎するからには仕方がないのである。否それどころではない。さうなつて淨瑠璃が歌舞伎化してしまふこととなると、それは物いはぬ木偶によつて演ぜられるよりも、むしろ物いふ人間の俳優によつて演出されることが、一層好まれるといふのは當然のことである。遂には歌舞伎に演ぜられチョボによつてそれが語り出される。これは當然起つて來なければならぬことであつて、

實際に於て、歌舞伎化した淨瑠璃は、その儘歌舞伎劇として盛に上演されることとなつたのである。といふよりもむしろ人形淨瑠璃として現はれたものが、人氣があると忽ち歌舞伎劇に奪はれて上演されるといふ狀況となつたのである。かくして、人形淨瑠璃がいつか歌舞伎の爲にお株を奪はれることとなつたのは又自然の趨勢であり、さうなると更に進んで人形淨瑠璃もまた負けてゐないで、歌舞伎の方に當り狂言があると、直に之をまねて操にかけてしまふといふ風となつた。

かうして元來二つであつた淨瑠璃と歌舞伎とが、爭うて同化せんとする傾向をとることとなると、結局損をするのは俳優よりも人形である。大衆は時勢につれて、より大なる刺戟を求め、生き生きとした簡單な興味に引きよせられることとなつて、其人氣は死んだ人形から生きた俳優へと移つて行つた。かうして操淨瑠璃の歌舞伎化、歌舞伎の操淨瑠璃の奪取、淨瑠璃の歌舞伎模倣、これは次第に操淨瑠璃をさへ衰へしめることとなり、歌舞伎との間に、大きな距離を有してゐる近松の淨瑠璃の如きは、自然に忘れられなければ遠ざけられることとなつたのである。

尙此外に近松物の次第に忘れられて行つた原因は、色々數へ上げることが出來るであらうが、以上は最も主なるものであり、又改作流行といふことも此の主因の一つではあるが、此點に關しては別項にゆづることにする。

現存近松物と殘存三味線曲節

悉く改作物　過去二百餘年の間に、改作に改作を重ねて、忘られ果てた近松物の現在はどんな狀況であらうか。シェークスピアの戲曲の多くが、今日猶世界の諸國で、昔の儘に上演されつゝある現狀を思ふ時に、私は慨歎を通り越して、むしろ日本人を憫笑せずには居られないのである。近松物が果して原曲の儘で上演に價しないのであらうか。改作物が果してそんなにいいものであらうか。此問題を考へる時に、私はむしろ頭から噴き出されて物がいへなくなるのである。成程淨瑠璃としては、殆んど義太夫の曲節が失はれてしまつた今日、何とも出來ないといへばそれまでであるが、成るべく原形を存して、原曲の通りに歌舞伎に上演出來ない理由がどこにあるだらうか。そんなものを上演したとて現代人に何で向くものか、誰一人見るものが何處にあるかといふのが、その道の專門家達の言であらう。ところが改作の何れに何處に原曲ほどの見所のあるものがあつたか。一昨年松居松翁が『夕霧阿波鳴渡』を改作して、而も成るべく原曲に近く歌舞伎座で上演したことがある。その時だとて、原作に近ければ近いほど、否近松原曲通りに上演した處ほど立派な効果が現はれ、改作して手を入れた處ほど見るに堪へなかつたではないか。假令歌舞伎劇としても、近松よりもえらくない、小悧巧な改作者によつて爲された改作は、古來悉く失敗であつたのである。けれども日本人といふ人種は、嫉妬心が强いのか、自惚れが强いのか、先人の仕事には何でもケチをつけたがつて、決して素直にその儘受け入れようとしないのである。そして西洋物などと來ると、何でも頭から有難がる惡い癖がある。日本人ももうよい頃に眼がさめて、近松の數篇位は、

立派に原曲通りに歌舞伎としても殘して置くべきであらうと思ふ。

元來英文學を學んで、それから逃げ出した私が、頭からこんなことをいふのも、今日現存してゐる近松物といはれる物に、本當の近松の原曲がほとんどないからである。

淨瑠璃の方面 先づ此方面を見て、吾々は抑ゝ何篇の本當の近松原曲を見出し得るであらう。普通に近松物だといつて、義太夫節の素淨瑠璃若しくは文樂の人形淨瑠璃で屢ゝ見せられるのは、所謂『重の井』と『吉田屋』と『新口村』と『天網島時雨の炬燵』の四篇丈けである。此外には殆んどないのである。而も此四篇の中、殆んど近松原曲その儘のは『重の井』だけである。あとは皆改作物である。就中『天網島時雨の炬燵』は、最も愚劣な改作であることは別に述べた如くである。元來『天網島』といふ作品は、近松の作中でも最も優秀な傑作であるが、初演の享保五年後五十年間に、不思議と殆んど上演されてゐないやうであり、改作もなかつたやうであるが、丁度五十年目の明和六年の七月に、三好松洛山本嘉藏の手によつて、『小春治兵衞中元噂掛鯛』といふ改作が現はれた。山崎の段、八百屋の段、道行夢路の千日參り、及び醬油屋の段から成つた複雜した筋ではあるが、治兵衞を醬油屋にしたり、助六やお染久松の話をまぜ合せたり、甚だ散漫な、問題にもならぬ愚作である。それから九年後の安永七年四月に現はれたのが『心中紙屋治兵衞』である。近松半二、竹田文吉の手に成つたもので、北の新地竹田萬次郎座で上演された。此作は上下二段づつの四段物とし、上卷茶屋場が卽ち河庄の場で、その前に浮む瀨の段といつて、太兵衞善六傳海坊がぐるになつて治兵衞を欺く詐欺場をそへ、下卷紙屋の段の前へ長町の段として、治兵衞と小春とが、各ゝ小春の母親を訪れて、それとなく暇乞をする場を加へて筋を複雜にし、原曲の下卷を取り除いて、紙屋の段の前半に戀敵太兵衞を出して、治兵衞を贋金遣ひだとして、第一場のいきさつから苦しめさせ、段の終に於て舅五左衞門が女房のおさんを連れ去つたあとへ小春が來ると、直ぐに治兵衞は小春をつれて網島へ飛んで、二人が心中しようとする處へ、兄の孫右衞門が助けに來ることにして、心中は未遂

に終らせてある。そして道行といふものは全くなくなつてゐる。
『義太夫年表』を見ると、此『心中紙屋治兵衞』が一二回上演された後、寛政三年三月には『增補天網島』紙屋の段といふものが北堀江市の側の芝居で上演されてゐる。それからは『心中天網島』の名で、前の『心中紙屋治兵衞』に道行をつけたり、とつたりして屢〻上演されてゐる。つけた場合の道行といふのは、恐らく原曲の道行を借りたものではなからうかと思ふが、それとも全然別のものであつたか、まだその文章を見ないから分らぬが、德川時代の末期になると、その道行が「朧の月影」と名づけられてゐる處から見ると、新によい加減なものをこしらへたのかも知れぬ。それから文政十二年三月の稻荷境内竹本季太夫座の出し物を見ると、『心中天網島』と題して、例の『心中紙屋治兵衞』が上演され、紙屋の段の代りにちよんがれの段、炬燵の段なるものが加へられてゐる。これが例の『心中紙屋治兵衞』を改作した『天網島時雨の炬燵』ではなからうか。それとも此前の寛政三年の『增補天網島』と同一のものであるかも知らないが、丸本を見ないからよくは分らない。或は此『時雨の炬燵』なるものは、文化文政頃に、歌舞伎の爲に出來たものを、更に操の方へ取り入れたものだともいはれてゐるが、今日文樂座で人形淨瑠璃として『天網島』の名の下に上演されてゐるものは、物もあらうに此最惡な愚作なのである。せめて『心中紙屋治兵衞』の紙屋の段位ならば、大分原作に近いものであるが、『時雨の炬燵』に至つては、近松を誤り傳へること甚しいもので、原作者近松の爲に、公憤やるせないものがあり、之を語つてゐる人々を寧ろ氣の毒にさへ思ふのである。
『時雨の炬燵』に比べると、『新口村』は同じ改作でもまだ餘程結構なものである。惡改作でも幾分我慢し易い方である。所謂新口村で通つてゐる梅忠なるものは、安永二年に菅專助、若竹笛躬の二人が近松の『冥途の飛脚』を改作して纒めあげた『傾城戀飛脚』の下卷の後段をなすものである。此改作は近松の原作に、紀海音の『傾城三度笠』をつきまぜたもので、此新口村の段なるものは大分文章を前後した處などもあるが、滅茶苦茶に改作さ

れて居ないのが嬉しい。やがて此『戀飛脚』は『戀飛脚大和往來』の名で歌舞伎劇に入り、寛政八年正月大阪の角座で興行されて以來今日に傳はり、此外題が再び人形の方に逆輸入されて、今日では歌舞伎も人形も等しく『大和往來』の名で呼んでゐる。それに今日人形の方では、新口村の段の前に、近松の原作の上卷と中卷とを加へて全一曲とし、昔から傳つてゐるものとして屢〻上演してゐるのである。

『新口村』よりもまだもつといいのは『吉田屋』である。これは同じ『夕霧阿波鳴渡』を改作して、寶暦元年豐竹座に上場した『浪花文章夕霧塚』の劣作や、飜案とはいひながら、原曲とは何の縁もなくなつてゐる明和五年の『傾城阿波鳴門』などとちがつて、やや見るに足る『夕霧廓文章』の揚屋の段である。『廓文章』は『聲曲類纂』に安永九年の作とせるもので、或は此時歌舞伎に上演されどもしたのではないか。操の上演はその後寛政六年五月二十八日の道頓堀大西芝居上演が始めらしいと黑木氏はいつてゐる。要するに爾來『吉田屋』の名で知られてゐるのは此改作の一場のことで、大分原作が改修され、近松原作の仕組や詞章の味が消えさつてゐる。

最後の『重の井』の原曲は近松の『丹波與作』である。その『丹波與作』は寶永五年書下しの當時は『待夜の小室節』と呼ばれ、享保十七年に上演の際は『伊達染手綱』と呼ばれたが、まだ外題替のみで改作されてはゐなかつた。ところが寶暦元年二月に至つて、吉田冠子（人形遣の文三郎）と三好松洛によつて大改作を行はれ、とんでもないものとなつてしまつたが、幸なるかな近松の原作の道中雙六の場と重の井子別れの場とは、此改作曲の第十段目に全くその儘盗用されてしまつた。それが今まで原曲の儘、而も原曲節の儘、といつても初代義太夫の語つた儘ではないかも知れないが、大體に昔の儘に殘つてゐるのである。意氣地のない盗用作家もとんだ所でとんだ功勞を殘したものである。

此外には昭和七年『宵庚申』の上田村の場が文樂で上演され、ラヂオでは度々放送されたが、之は改作『八百屋の献立』によつたもので、又昭和六年文樂で上演された者に『平家女護島』の鬼界島がある。此等も大體原作

に近いものだと聞いてゐるが、私はまだ不幸にして兩者の文樂上演に接しない。それから數年前近松二百年記念祭の際には、大阪で『天網島』が原作通りに操り劇として演出されたさうだが、東京では遂にその演出を見ることが出來なかつた。かくして最も屢〻上演され、最も立派に原曲の儘に殘つてゐるのは、かの『重の井』一段といふことになるのである。百何十篇の近松の作品中、原曲の儘に人形淨瑠璃として殘存するもの一篇もなく、廣く知られてゐる現存曲がたつた『重の井』の一段しかないといふに至つては、さすがに操劇界でも恥かしくはないだらうか。近松を云々する國文學者達もあまりに呑氣に過ぎはしないだらうか。之を思ふと、人形淨瑠璃を保存するの、國粹保存がどうのといつてる人達のいふことも、何だか氣まぐれではないかといふ氣がしてならぬ。尤も以上は近松の淨瑠璃について述べた丈けのことである。歌舞伎の方面及び殘存曲節の方面については今少し說くことを要する。

歌舞伎の方向　混沌たる現代の歌舞伎界に於いて、近松物の上演を見ることは甚だ少いが、それでも時ありては近松物の名をきくことがある。その中最も屢〻番附に現はれるのは『女殺油地獄』と『天網島』と『封印切』と『新口村』と『吉田屋』である。『油地獄』は以前はよく原作通りにやられてゐたやうだが、今日ではそれが色々と改作して上演されてゐる。昭和八年の春だつたかも、東京劇場に誰かの改作が上演されたが、氣の毒ながら改作された部分はまるで氣の抜けたもので、いい處は原作その儘の處丈けであつた。私は新しい人ほどつまらぬ骨を折るものはないと思つた。『天網島』として度々上演されるものは、憤怒を誘ひ嘔吐を催させる例の『時雨の炬燵』である。『新口村』も『吉田屋』も例の改作である。中でも『吉田屋』の歌舞伎上演は、原作を侮辱すること甚しいほど下卑た調子のものにされるにきまつてゐる。それに比べると『新口村』はまだずつといい方で、それよりも『新口村』の前の場である所謂『封印切の場』がもつと度々上演される。けれども此『封印切の場』なるものは、改作も改作頗るいやな改作で、前に梅川と忠兵衛の會合の場を加へたり、封印を切る場が如何

にも茶番じみた上演になり勝ちなのが普通である。原曲のやうなふつくらとした味は少しも見られないことが多い。大阪俳優の延若の得意なものらしいが、彼の演技でも、近來甚だ氣障になつた感がする。それについでは『信州川中島合戰』の輝虎配膳の場や『平家女護島』の鬼界ヶ島の場、『傾城反魂香』の吃又の場、『國性爺合戰』の樓門の場、『嫗山姥』の廓噺の場、『壽の門松』の淨閑宅の場などが、殆んど原作通りに上演されるのは嬉しいが、どうした故か、終の二種の如きは、大劇場での上演を目にした事がなく、むしろ場末の小劇場では屢〻上演されてゐるやうである。小劇場といへば、名もない淺草や本所あたりの小屋では、『堀川波鼓』や『曾根崎心中』や、『生玉心中』や『今宮の心中』や、『重井筒』や『五十年忌歌念佛』なども時々上演されてゐるが、行つて見ると全く名ばかりである。改作を通り越して一時間位で三幕を叩き上げるといふやうな罪もないものである。多少の原作らしい匂ひがあるといふ丈けだが、低級な民衆はそれでも面白いといつて喜んで見てゐるのである。原作通りにやつて見せたら、震ひつくだらうと思ふが、興行者心理と、俳優の腕とチョボの技巧との關係は、さうもゆかぬやうである。詳しくいへば興行者は近松が何やら分らず、どうしたら見物が引けるかに只迷ふ丈けであり、俳優は近松物の如きものはこなしがつかず、チョボは道行丈け位しか入れないのだが、それでも全く手におへないといふ調子で、折角近松物と銘を打つても、見てゐる方が氣の毒になるのである。その他に關西では『宵庚申』や『堀川波鼓』が上演されたり、以前は『大經師昔暦』も改作によつて暦屋の場を上演したりしたことがあるらしく傳へられてをり、かうして近松の世話物は筋丈けは兎に角原作通りに、東京でも上方でも大分演出されてをり、殊にずつと以前には帝國劇場で珍らしくも『長町女腹切』が三幕を通して原作通りに上演されたのを見たことがあり、『毛剃』の名の下に『博多小女郎浪枕』は帝國劇場でも、又近頃歌舞伎座でも上演され、殊に後の場合には小山内薫の改作で惣七の宅の場とも三幕まで演出されたのを見たことがあつた。又昭和七年には歌舞伎座で松居松翁の改作『夕霧阿波鳴渡』の三幕ともの上演を見たことは別に述べた通りである。

之を要するに歌舞伎劇としては、淨瑠璃又は操り劇としてより、より多く近松の影が殘つてゐるやうであるが、殘念なるかな、依然として原曲に不忠實な殘り方の方が多いのである。而も、偶〻原作に忠實に殘つてゐるものには、實に原曲の香ばしさが氣持よく忍ばれると同時に、頗る豐かな藝術味が感じられるのである。それにも拘らず、所謂歌舞伎道の人々には、原曲に忠實なる近松物を好まないものが存外多いやうである。度し難く救い難いのは、歌舞伎といふ藝術に隱れた商賣人である。私は此處で再び近松門左衛門に比べると、如何にシェークスピアが幸福であるかを羨まずにはゐられないことを繰返したいと思ふ。

近松物の歌舞伎上演態度　近松の歌舞伎劇壇に於ける現狀は以上の如くであるが、要するに今後の問題になるのは近松物上演の態度である。幾ら近松物が保存されてゐるとか、殘つてゐるとかいつたところで、今のやうに滅茶苦茶に半殺しにされて居たのでは何にもならない。近松の淨瑠璃物を歌舞伎劇に保存するとすれば、如何に原曲に忠實に殘すかといふことが問題である。記錄によると死んだ伊井容峰や高田實や今の新派連中などが、出來る丈け眞面目に近松を研究しようとして、其昔九篇計りを連續的に上演した事がある。それは明治三十五年三月からのことで、同年四、五、六、七、十一月と續いて眞砂座に於て『天網島』『堀川波鼓』『丹波與作』『戀八卦柱曆』『宵庚申』『冥途の飛脚』『夕霧阿波鳴渡』を演じたが、それほどうまくゆかなかつたか、一旦中止し、同三十七年一月に再び眞砂座に於て『國性爺合戰』を、やがて同年の七月に又同じ座で『博多小女郎浪枕』を、四十年四月に、今度は新富座で『波鼓』を、四十一年三月に又新富座で『天網島』を、四十四年四月には本鄉座で『冥途の飛脚』を繰返してゐる。そして伊井の口からも聞き、傳ふる所によつても、非常に原作通りに上演したといふ話であるが、現在の新派の生存者について未だ聞かないのであるから、原作に忠實といつても、どんな風に忠實にしたのか分らない。例へば『宵庚申』にしても、男色爭の上卷は其儘演出しまいが、『國性爺合戰』は全曲通してやつたのか、チョボはどんな風に用ひたのか、地の文をどの程度に語らせたのか、詞と地合の曲節

を俳優の臺詞として如何なる風に用ひたのか分らない。近松の原曲では、同じ人物の詞でも、寫實的に表現すべき處と、吟唱するに都合がよくて、寫實的に表現させないつもりで、書いてある處とがあるが、それ等はどうしたのか。今日の歌舞伎に於ける如く、人物の詞は殆んど悉くを俳優にいはせて、チョボには餘りに多くを、地合として語らせなかつたのか、チョボはほんの飾りに用ひた丈けか、全く用ひなかつたのか、それとも操に於けるが如く太夫を重く用ひたのか、道行などの處はどうしたのか、さういふことは一寸問題になる處である。同じ忠實といつても、臺詞丈けや、筋丈けの忠實もあれば、演出上の態度の忠實もある。出來る丈け忠實といふことと、全く原曲の儘といふこととの間には非常に差がある。

近松物保存の一法　處で今日人形淨瑠璃を保存するといふことが問題になつてゐる。それには只文樂座を保存するといふことよりも、近松物の二三曲を如何に保存するかといふことが、最も重要な問題でなければならぬが、それよりも先づ、忠實な態度で、近松の原曲の二三を人形振によりて、原曲通りの詞章と曲節付とを用ひて、所謂十八番物とかいふ風にして、出來る丈け操淨瑠璃風に歌舞伎に殘して行つたらどうであらう。これならば人形に保存するよりもずつと樂である。と同時に近松も地下で笑ひながら喜んで見てゐることだらうと思ふ。要は如何に忠實に、原曲の詞章と曲節付を守つて演出するかといふことである。あの大近松の偉勳に對しても、誤つたすね者根性を取去つて、せめて二三曲位は原作を出來る丈け古い樣式と曲節で保存したいものだと思ふ。

殘存曲節　近松原作の現代の淨瑠璃界操界並に歌舞伎劇界に於ける狀況は以上の如くであるが、それでは實際に於て、近松物の淨瑠璃の曲節、卽ち語り方の節と伴奏の節章とは、全然失はれてしまつたか、どうかについて一言しなければならぬ。

成るほど嚴密にいへば、義太夫が歿すると同時に、義太夫の語り方は殆んど失はれてしまつたといはねばならぬが、二世義太夫や豐竹座の若太夫や其他義太夫の弟子連によつて、其曲風の大體は口傳によつて傳へられ、其

後三味線曲節を、いろは文字を用ひて譜に記す方法を案出した三味線彈、三世友次郎卽ち松屋淸七が、近松曲の三味線曲節を記したものが今日まで殘つてゐるものがまだ大分あるやうである。此方面の硏究家細川景正氏によると、近松物で、此等の三味線の古い節章付の殘存するものまだ百餘篇を數へ得るといはれる。三味線の譜さへあれば詞章を語る事が大體に不可能ではないとされ、一方には語り方も、口傳によつて殘つてゐるものもある樣であるからには、試に細川氏の硏究表をかりて、今の內に何等かの保存の方法の講ぜられんよすがとしたいと思ふ。

○近松淨瑠璃の三味線節章付の殘存せる曲目——（×改作曲の曲節）

一、自然居士（元祿三年）△序段切、過去物語の段

二、十二段（元祿三年春）△第三段切、長生殿四季。

三、源氏烏帽子折（元祿三年一月、十二年一月修訂）△第二段切、×伏見の里の段（孝源氏）。△第五段中、牛若宮廻り。

四、釋迦如來誕生會（元祿八年四月）△大序、天竺御殿の段。序段中、雞足山の段。切、太子誕生の段。△第二段口、花苑の段。中、太子出門の段。切、恒河橋の段。△第三段口、悉達太子道行（壇特山道行の段）。切、林丹住家の段。△第四段口、太子難行の段。中、須達長者館の段。切、祇園精舍の段。

（註）此曲の改作は文化十二年七月十九日から御靈境內にて上演した『五天竺』である。『五天竺』は近松の『釋迦如來誕生會』に綸本西遊記を取入れ改作したものである。昭和五年七月大阪文樂座に於て上演された、此曲卽ち『誕生會』の悉多太子道行と難行の段といふのは、明治十二年『五天竺』を改作したものだと傳へられる。

五、鎌田兵衛名所盃（元祿八年十月）△下の卷中、名所屛風の四季。

六、百日曾我（元祿十年十月）△第二段中、傾城請狀。△第三段口、夜討の段。

七、蟬丸（元祿十四年五月）△第三段中、蟬丸道行。

八、大掛物十幅一對（元祿十四年九月）△第五段全、懸物揃。
九、曾我五人兄弟（元祿十四年十一月）△第三段中、大磯の段。
一〇、最明寺殿百人上﨟（元祿十六年三月）△下の卷口、×女鉢木（北條時頼記第五段切）。
一一、用明天皇職人鑑（寶永二年十一月）△序段中、職人づくし。△第二段切、佐渡が島の段。△第三段切、鐘入の段。
一二、本領曾我（寶永三年三月）△第三段中、同士の段。△第五段中、靱猿。
一三、傾城反魂香（寶永五年春）△上の卷口、松の段。×修理功名の段（名筆傾城鑑第四冊）。×又平名筆の段。△中の卷口、六條廓大門口の段。中、相の山の段。三熊野かげろふ姿。
一四、曾我扇八景（寶永三年七月）△下の卷口、曾我兄弟道行。中、筐送りの段。裾野の段。
一五、酒呑童子枕言葉（寶永四年九月）△第四段口、賴光山入。中、衣洗ひの段。切、鬼が城の段。△第五段全、鬼神退治の段。
一六、艶狩劍本地（寶永六年九月）△第三段切、艾屋の段。△第四段中、山路曲水。劍の本地。
一七、百合若大臣野守鏡（寶永七年一月）△第二段切、有馬の段。
一八、吉野都女楠（正德元年九月）△序段中、櫻井驛別の段。△第四段切、藤井寺の段。
一九、傾城懸物揃（正德二年三月）△下卷中、傾城懸物揃。
二〇、嫗山姥（正德二年七月）△第二段全、八重桐廓噺の段（昭和五年六月ラヂオ放送）
二一、天神記（正德三年二月）△第四段切、×冥加の松梅。△第五段切。
二二、娥哥かるた（正德四年八月）△第三段中、中宮哥加留多。切、中宮御殿の段。
二三、國性爺合戰（正德五年十一月）△序段切、海道湊口の段。△第二段口、濱傳ひ。中、唐土舟。切、千里

が竹。△第三段口、樓門の段。切、獅子ケ城の段。△第四段中、栴檀女道行。九仙山。
二四、國性爺後日合戰（享保二年二月）△第四段中、相生參宮。
二五、日本振袖始（享保三年二月）△第二段切、梓河原の段。△第三段切、樋の口の段。△第四段切、手摩乳長者館の段。△第五段、八雲猩々。
二六、曾我會稽山（享保三年七月）△第四段中、虎が雨の段。
二七、平家女護島（享保四年八月）△第二段切、鬼界が島の段。
二八、井筒業平河內通（享保五年三月）△第二段口、業平歌念佛道行。△第三段口、有常館の段。切、初瀬寺の段。△第四段中、怨靈振分髪。
二九、双生隅田川（享保五年八月）△第三段切、惣太住家の段。
三〇、信州川中島合戰（享保六年八月）△序段切、桔梗が原の段。△第二段口、勘介庵の段。△第三段口、輝虎配膳の段。切、直江館の段。
以上は時代物の分であるが、世話物の分は次の如くである。
三一、心中重井筒（寶永五年の春）△上の卷全、紺屋の段。△中の卷全、六軒町の段。
三二、心中萬年草（寶永五年四月）△中之卷全、雜賀屋の段。
三三、丹波與作待夜の小室節（寶永五年六月）△上の卷、道中双六の段（染分手綱第十冊）。重の井子別れの段。△下卷口、道行夢路駒。
（双六の段と重の井の段は昭和三年も七年も文樂が東京新橋演舞場に上演）
三四、五十年忌歌念佛（寶永六年一月）△中之卷全、姫路の段。△下之卷口、お夏笠物狂。
三五、冥途の飛脚（正德元年三月）△上の卷全、飛脚屋の段。△中の卷全、新町の段。△下の卷口、相合駕

籠。切、×新口村の段（傾城戀飛脚下の卷切）

（昭和三年十一月新橋演舞場にて全曲文樂上演）

三六、夕霧阿波鳴渡（正德二年春）△上の卷、餅搗の段。△上の卷中、吉田屋の段（夕霧廓文章の段）

（此段昭和四年十二月五日文樂座にきく）

三七、大經師昔曆（正德五年一月）△上の卷全、大經師の段。△中の卷切、岡崎村の段。

三八、壽の門松（享保三年一月）△上の卷全、新町の段。△中の卷口、将棊の段、即ち淨閑館。切、桝落しの段。

三九、博多小女郎浪枕（享保三年十一月）△上の卷口、下の關船の段。切、柳町奥田屋の段。

四〇、心中天網島（享保五年十二月）△上の卷全、×河庄の段（心中紙屋治兵衛の上の卷切）。△中の卷全、×紙屋の段（時雨の炬燵）。△下の卷口、大和屋の段。中、名殘の橋盡し。切、大長寺の段。

四一、心中宵庚申（享保七年四月）△上の卷口、山芋の段。△中の卷全、上田村の段△下の卷口、八百屋の段。中、思ひの短夜。切、大佛勸進所の段。

以上は專ら細川氏が苦心探求して蒐集されたもので、氏が寛容なる態度を以て、此處に參考として掲載を許されたことは、學問上からも感謝に堪へぬ所である。勿論傍註は私が加へたものであるが、細川氏は、此三味線の節章付は例の三世鶴澤友次郎即ち松屋清七の手に成つたものと云つてゐられる。此三味線の節章付を土臺とし、傳はつてゐる語り方の曲節を研究して、幾分でも原曲を髣髴し得るやうな演奏に加へて、之に俳優を機械的に人形に代用して、身振操芝居の數曲を整理し、操十八番か操三番でもよいから保存して行つたら、一種の國寶的存在になりはせぬかと思ふ。其昔天明頃に子供に應用して非常に成功した先例もあるのだから、敢て馬鹿げた試みではなく、却つて一般の興味を引くだらうと思ふのである

○追加、忠臣身替物語（元祿二年八月）△二段中、石山寺月見の段

近松物の改作理由と狀況

近松物が操劇として次第に忘れられて行つた原因は別項に說いた如くであるが、更に改作の流行といふことも共主要なる一因と見れば見ることも出來るのである。由來近松の淨瑠璃は、初期に於ては矢張殆んど大部分が地の文から成り、次第に詞の文が增加して、遂には兩者の割合が四分六分位になつたのであるが、後期の作品にしても、近松以後の作品に比べると、地の文は非常に多量な方であつた。それ丈けまた歌舞伎劇的傾向を多分にもつた近松以後の淨瑠璃との間に、隨分大きな距離があつたのである。けれども新作の供給といふことは常に要求されたので、近松物の中、筋に面白い點があるとか、以前に人氣があつたりした物などは、例へば『冥途の飛脚』が『傾城戀飛脚』にされたり、更にそれが歌舞伎では『戀飛脚大和往來』になるといふ風に、拔きさしした り增補したりして、改作されては時代向にされ、通俗的にされたのである。そしてそれが如何に盛んに改作され上演されたかは後に表示するが如くである。

改作は皆惡作　けれどもその改作の多くは、近松の原作よりも劣ること甚だしいものであつて、何れも惡作愚作たること到底話しにもならぬ位である。例へば『冥途の飛脚』の原作を見ると、其最後の場に於て、父親孫右衞門は側に隱れてゐる子の忠兵衞に遇ひたくてならず、梅川に向つて「此方の連合にも言葉こそかはさずとも、ちよつと顏でも見たいが」といひながら、「いやいやそれでは世間が立たぬ」といつて顏さへ見ることを避け、「淚ながらに二足三足行きかけては歸り」更に「なんと遇ふても大事あるまいかい」といつて名殘を惜み「何の

人が知りませう、逢ふてやつて下さんせ」といはれると、もう逢ひたくてたまらなくなるのであるが、それでも孫右衛門は遂に「ああ大阪の義理は缺かれまい」といつて、遂に顔さへ見ることなく、世間への義理を立て通して、振り返り振り返りながらむせ返つて立去るのである。かうして親も子も永遠の別れの前に一目遇ひたくてたまらぬ最後の場面に立ちながら、而も世間に對し、養家に對する義理を重んずる所に、愈々愛情の切なるものがあり、又此作品の藝術的効果が著しく沸きたぎるのであるが、『戀飛脚大和往來』の新口村を見ると、この目覺しい劇的シーンが、

「そんなら顔を見ぬ様にと、傍に有合ふ手拭とり、泣々後ろに立廻はり、慮外ながらと、めんない千鳥、御不自由にはあろが、斯うさへすれば側にござつても構ひは有まい、おゝ前にござる〳〵物いはずと顔見ずと手先へなとさはつたら、それが本望逢ふた心、親子一世の暇乞、必ずこなたの連合に物いはして下さるなと喜ぶ中に忠兵衛は、嬉しさ餘りかけ出て、親子手に手を取かはせど互に親とも我子ともいはず云はれぬ世の義理は涙湧出る水上と身も浮くばかりに泣かこつ」

と描かれ、忠兵衛父子は顔を見ず言葉を交すことはないが、互に手を握り合ふやうにされて、人形の動作はふえてゐても、如何にも俗化され餘情が臺なしにされてゐるのである。殊に今日の實演を見ると、目隱をした親は、時々手拭の間から忠兵衛の顔をのぞいて見物を笑はせ、鼻持のならぬ下品なものとされてゐるのである。

之に似た一層の改作改惡は『天網島』に於ても見ることが出來る。卽ち近松作の『天網島』に於ては、治兵衛の女房おさんが、舅五左衛門に引つぱられて歸つてしまふと、次の場は情味豐かな例の大和屋傳兵衛宅の前の場で、治兵衛と小春とはそこからすぐに心中に出てゆくのであるが、改作『天網島時雨の炬燵』では、治兵衛が小春に溺れるやうになつた原因は、元來五左が銀山に手を出して、治兵衛から金を借り出し、遂に破産させたのを、治兵衛が五左に對する孝行心から、自らその責を負ひ舅の罪を隱さんが爲に、わざと廓に出入し始めたにあるといふことにしてある。從つて最後に五左はわざわざ大金をもつて來て、表面では怒つてゐながら、裏では謝意を

表して、治兵衛をして小春を請出さしめんが爲に、密に其金を簞笥に入れて歸るやうな小細工をさせてゐる。更に五左がおさんと子供をつれて出てゆくと、やがてすぐに小春がたづねて來る。その後から坊主頭のお末は、おさんが尼になつた後の遺言を書きつけられた着物を着て、再び家に歸つて來る。つづいて誤つて金の仇、太兵衛を殺した治兵衛と、小春とは已むなく心中に出かけるといふやうに仕組まれ、筋は複雜になつても、藝術的効果の甚だ貧弱にされてゐるのはまだしも、强ひて一幕にして演じ易からしめようとしたが爲に、却つてだらだらとした俗惡限りないものとされてゐるのであつて、殆んど腹が立つほど愚作である。

改作の理由　所謂改作の多くが斯くの如く劣惡極りないものでありながら、近松物の僅かが改作によつて、漸く其餘命を保てるが如くなるには、何かの理由がなければならぬ。云ひかへれば、近松物は何故に改作されねばならなかつたか、改作のみが傳へられて、原作が何故に顧みられなくなつたのであるか、之については下の六七の理由をあげることが出來るであらう。

一　詞章の意義が難解なること。
二　人形の表現と興行を通じての要求。
三　歌舞伎を通じての俳優の註文。
四　語り難い點。
五　新作の要求と商略。
六　時代趣味の變遷。
七　後代淨瑠璃作風の影響。

一　詞章の意義が難解であるといふことは、既に近松時代の詞の廢れたもの多き今日、一層明確にいへることであるけれども、今日高等の學問あるものが理解し得べき詞にして、而も容易に理解し難いものが、其當時の大

衆によつて立派に理解されたらうと想像することは出來ぬ。成るほど竹本座に於ては淨瑠璃よりも人形に心をひかれる低級な大衆を引きよせて、よく興行的利益を占むるに至らず、經營的には常に失敗して、「三五の十八合はぬ算ばん」であつたにしても、それでも義太夫の樣な優れた語り手が生きてゐる時代はまだよかつた。けれども義太夫逝き、近松逝いて後は、近松の難解な淨瑠璃がその儘無條件で受け入れられる望なく、少くとも之をもつと分り易くすべく改作されねばならなかつたのは已むを得ないことであらう。殊に近松は語り易くするといふ立場から、極めて難解な文をもわざわざ書いてゐたから、一層分りやすくする必要があつたであらう。

二　人形及び興行法を通じての要求によつても、大に改作が行はれたであらうことは、吉田文三郎や竹田出雲の竹本座に侵入した事によつても直ちにうなづかれることである。蓋し義太夫主宰時代の竹本座は、興行的には久しく失敗をつづけてゐたのであつたが、之に反して竹田一族の主宰してゐた所謂竹田の芝居は「大阪道頓堀竹田の芝居錢が安うて面白い」といふ當時の子守唄でも分るやうに、難解の而も淨瑠璃本位で、木戸錢の高かつた義太夫の芝居よりか、木戸錢が安くて面白いといつてもてはやされたのである。かうして大衆の興味をよく理解して居た出雲が、近松の晩年に近く、竹本座を引受けて座元となり、人形の衣裳から道具建に至るまで大改良を行ひ、出語出遣などを應用して、人氣の集中を計つた上に、ついで人形遣の名人であつた吉田文三郎が竹本座に加はり、興行方面に於て一層の新味を加へ、操の上にも益々優秀なる寫實的な技巧を示して、盛に大衆の興味をそそるに努めた結果、操芝居が漸く完成されるに至つたのであるから、殊に近松死後に於ては、近松の原作を其儘上演することは好まれず、興行政策の上や人形の技術上から、凡てを一層派手にするとか、場面を賑かにし、筋を複雑にし變化を多くして面白くし、舞臺効果を豐かにし、人形の動きの割合に少い近松の作を、一層寫實的にして動作を多くし、愈々大衆的な興味本位のものたらしめん念願からも盛に筆が加へられたのである。

三　歌舞伎俳優の要求が改作をそそつた事も考ふべき事であらう。蓋し當時の俳優はあくまで作者を無視し若

しくは輕視したが爲に、作品に對し、作家に向つて樣々の要求をなして、自然改作を餘儀なくせしめたのであつた。成るほど近松の如き大家に對しては、藤十郎の如き名優も、それほどの要求はせず、又近松の生きてゐる間は、彼の淨瑠璃が歌舞伎に取入れられた事も餘り多くはなかつた樣であるが、彼の晩年あたりからは、漸くそれが歌舞伎に取入れられ、俳優は淨瑠璃の歌舞伎的脚色上に、次第に勝手な要求を試み、作品を非常に寫實的たものたらしめ、それが當りでもすると、再び淨瑠璃に改作しもどされるといふ風にして、自然に改作熱に油をそそぎかけた事であらうと思ふ。而も面白い事は、改作の方が筋の上寫實的技巧上の興味はあつても、作全體としては必ず劣つてゐる事である。殊に技術の劣つた俳優が拙劣な座附作者に向つて改作を要求する事が多いからには、歌舞伎の爲に改作され、更に淨瑠璃に再改作された作品の如きは、原作よりも非常に拙劣になつたのである。

四　近松曲の語り難いこと。成るほど近松が淨瑠璃の創作を行ふに方つて、語り方であるとか、使用し若しくは挿入する曲節であるとか、其他必要な點に關しては義太夫や三味線彈權右衛門とも相談を交へることがあつたにしても、大局から見て、近松は義太夫から何等束縛を受くる所なく、自由に思ひの儘に文をやり、樣々の歌謠曲節をも取入れたのである。義太夫は之に對して如何なる詞章曲節といへども、我に語り得ざるものがあらうかといふほどの大いなる自負心をもつて、堂々泰然として之を語つたのであつた。かうして出來上りかうして語られた近松曲である。義太夫の技に及ばざる後の語り手が、近松の原曲を以て徒らに語り惡いといひ、八郎兵衛や文三郎の技に及ばぬ人形遣が、近松物をむづかしいとしたのは當然でなければならぬ。現に今日の人形遣なども、近松の原作には人形の動きが少くて遣ひ惡い所が多いといひ、語り手は亦近松曲には義太夫の用ひた地色が餘りに多くて語り惡いなどいつてゐるのである。意味難解の近松曲と、語り惡い義太夫の地色、それが改作を要求され、曲節まで變へられるに至つたのはまた已むを得ないことであるかも知れぬ。現に近松と同時代の紀海音の如きは、語り手から色々の制限や束縛を受けてゐる跡がある所から見ると、近松の死後義太夫なき後に於ては、自

然に近松の原曲が改作され、更に節章付までも變へられることとなつたのであらう。

五　新作の要求と單なる商略からの改作。素より何れの改作といへども、多少の商略的意圖の加はらないものはなかつたといへないこともないかも知らぬが、原作に人氣があつたからには、座元が之を利用して一儲けをしようといふ心理が主となつて、改作が要求された事も多少は考へられないことはない。例へば正德元年に『冥途の飛脚』が公にされて人氣があると、同三年の十月には、豐竹座の作者紀海音によつて『傾城三度笠』が公にされるとか、寶永七年に『今宮の心中』が公にされ、二年を隔てた正德二年には、同じ紀海音によつて共改作『丸腰連理松』が公にされた如きがそれである。けれども此等は模倣改作によつて一儲けせんとする座元の要求によつて爲されたものであることは、原作が公にされて間もなく、而も近松の在世中にそれが行はれてゐることによつても明かであると思ふ。そして興行每に客を呼ばうとして、新作が要求された習慣が、必要上一層改作を刺戟したことはいふまでもなからう。

六　時代趣味の變遷。情感解放の極點に達した元祿時代人の傾向は、絢爛から頽癈へ、頽癈から淫靡墮落へと共歩みを進めつつあつた。かうした時代の人々には、近松の如き大きな理想の下に、面白可笑しき曲節と詞章の間に大衆を敎化しようとした態度で書いたものは、餘りに眞面目過ぎて物足らなくなつた。常に大衆の興味を眼中に置きながらも、則を越えざる程度の巧妙な筆致には、墮落頽癈したあくどい趣味の大衆は最早飽足らなくなつた。あくまで興味本位であり、構想なり組立なりがどこまでも好奇心をそそつて、而も嚙んでふくめるやうに、明ら樣に勸善懲惡を說き、因果應報を眼のあたりに見せつけないでは應へなくなつた。時の力は時代精神を變化し、時代の趣味の傾向をずんずんと大衆的に通俗的にと變へて行つた。それには近松の作品はあまりに高踏的であり、餘りに學者的な文辭に充ち、あまりに物々し過ぎるものであつた。貴族社會の興味であり娛樂である謠曲に對抗して、平民社會の娛樂たらんとした近松の淨瑠璃が、漸く忘れられんとするに至つたのも亦時の力のせゐ

でなければならぬ。かくして近松物は自然に改作されて行つたのである。

七　後代作風の影響。旣に述べたやうに、近松の作品は、戲曲的劇的であるといふよりも、まだ淨瑠璃獨特の地の文を多量にもつて、音樂的歌劇的傾向を多分にもつてゐるものであつた。ところが近松後になつては、此傾向が逆轉して淨瑠璃の多くが非常に戲曲的になつて來た。地の文の洗煉に力をこめる代りに、戲曲的要素の多い詞の文を多くして、その表現に一層の工夫をすることとなつた。簡單な筋が一層複雜なものとなつて來た。義理人情の描き方も頗るこしらへ物的に徹底したものとなつて來た。此作風は近松の原作に對しても遂に應用されようとするに至つた。近松の勿體ない作品を再び材料として用ひて、燒直しの改作によつて時好に投ずるものを作り出さうとすることが、自然に起つて來る傾向となつたのである。

以上の外にまだ樣々の理由はあらうが、これ等はその主なるものであつた。それにつけても近松の改作の凡てが、樣を描いて胡蘆に類したものであつたことは返す返すも皮肉なことであつた。所が更に可笑しいことは、臆面もなく原作を盜用して、改作中に取入れられた部分が、今日吾々に原曲の曲節を傳へるよすがとなつてゐるものの往々に見られることである。

改作された曲目　試に近松の原曲中改作され、若しくは飜案されたものが如何に多いかをざつと調べて見ると、大凡五六十篇に及び、中には二回も三回も改作されたものもあるのである。左に原曲と改作又は改修飜案の曲名と、作者と、上演年月とをあげることにするが、まだ此外に洩れてゐるものも多からう。

一　今宮の心中の改作——今宮心中丸腰連理松。紀海音作。正德二年四月。

二　冥途の飛脚の改作——傾城三度笠。海音作。正德三年十月。

三　都富士の改作——愛護若塒箱。海音作。正德四年十月。

四　夕霧阿波鳴渡の飜案——三井寺開帳。海音作。享保二年頃。





第四十七圖　文樂座上演　丹波與作の改作

戀女房染分手綱の重の井子別れの場　下は三吉出立の場



文樂座上演 冥途飛脚の改作 戀飛脚大和往來の新口村の場



第四十八圖 文樂座上演 夕霧阿波鳴渡の改作 廓文章の吉田屋の場





第四十九圖　文樂座上演　心中天網島の改作　天網島時雨炬燵の紙屋內の場

五　源三位頼政の改作——頼政追善芝。西澤一風、田中千柳作。享保九年二月。

六　蟬丸の飜案——女蟬丸。一風、千柳作。享保九年十月。

七　最明寺殿百人上﨟の女鉢木——北條時頼記に盗用。一風、宗助、蛙文作。享保十一年四月。

八　五十年忌歌念佛の改作——和泉國浮名溜池。宗助、蛙文作。享保十六年四月。

九　用明天皇職人鑑の増補改作——増補用明天皇職人鑑。文耕堂、長谷川千四作。享保十七年四月。

一〇　傾城反魂香の改修——今様傾城反魂香。享保十七年五月。

一一　出世景清の改作——壇浦兜軍記。文耕堂、千四作。享保十七年九月。

一二　曾我扇八景の改作——曾我昔見臺。曾我五人兄弟と合體綴替。享保十九年六月。

一三　甲賀三郎の改作——甲賀三郎窟物語。出雲、文耕堂作。享保二十年九月。

一四　双生隅田川の改作——本朝班女箋（あふぎ）。爲永太郎兵衛作。寛保元年三月。

一五　百合若大臣野守鏡の改作——百合稚高麗軍記。爲永太郎兵衛、宗輔、一鳥作。寛保二年三月。

一六　十二段の改作——兒源氏道中軍記。出雲、松洛、小出雲作。延享元年三月。

一七　傾成反魂香の第二改作——遊君衣紋鑑。太郎兵衛、一鳥、珍平、仙鶴作。延享元年十二月。

一八　蟬丸の改作——延喜帝祕曲琵琶。紀甘谷作。延享二年四月。

一九　浦島年代記の改作——浦島太郎倭物語。太郎兵衛、一鳥、珍平、千蝶作。延享二年八月。

二〇　酒呑童子枕言葉の改作——酒呑童子出生記。梁塵軒作。延享三年五月。

二一　鑓權三重帷子の改作——裾重紅梅服。淺田一鳥、但見彌四郎作。延享四年二月。

二二　大職冠の改作——萬戸將軍唐日記。一鳥、彌四郎、梁塵軒作。延享四年三月。

二三　傾城島原蛙合戰の改作——傾城枕軍談。並木千柳、松洛、出雲作。延享四年八月。

二四　丹波與作の改作――戀女房染分手綱。冠子、松洛作。寶暦元年二月。
二五　夕霧阿波鳴渡の改作――浪花文章夕霧塚。浪岡橘平、一鳥、蛙桂作。寶暦元年四月。
二六　傾城反魂香の第三改作――名筆傾城鑑。冠子、閏助、松洛作。寶暦二年三月。
二七　源義經將棊經の改作――伊達錦五十四郡。竹田外記、松洛、半二、閏助、冠子作。寶暦二年十一月。
二八　都富士の改作――愛護若名歌勝鬨。外記、冠子、閏助、半二、松洛作。寶暦三年五月。
二九　天智天皇の飜案――天智天皇苅穂庵。並木永輔、淺田一鳥、浪岡黒藏主、豐竹上野作。寶暦四年十二月。
三〇　心中天網島の改作――双扇長柄松。並木永輔、一鳥、難波三藏、三津飲子、黒藏主、上野作。寶暦五年七月。
三一　平家女護島の飜案――姫小松子日の遊。冠子、景鯉、小出雲、半二、松洛作。寶暦七年二月。
三二　聖德太子繪傳記の改作――四天王寺伽藍鑑。並木正三、秋田正平、松田百花、並木翁助作。寶暦七年四月。
三三　薩摩歌の飜案――薩摩歌妓鑑。冠子、近松景鯉、小出雲、半二、松洛作。寶暦七年九月。
三四　淀鯉出世瀧德の飜案――難波丸金鷄。若竹笛躬、豐竹應律、中邑阿契。寶暦九年五月。
三五　佐々木先陣の改作――先陣浮洲巖。一鳥、七才子、黒藏主、應律、阿契作。寶暦九年十二月。
三六　曾根崎心中の改作――おはつ德兵衞曾根崎模様。笛躬、黒藏主、一鳥、阿契、藤助作。寶暦十一年五月。
三七　源義經將棊經の飜案――古戰場鐘懸松。二歩軒、半二、北窓後一、竹本三郎兵衞、松洛作。寶暦十一年十一月。
三八　吉野都女楠の飜案――吉野合戰名香兜。冠子、竹谷平藏、伊藤荷門、多田大吉作。明和元年正月。
三九　佐々木先陣の飜案――傾城阿古屋松。半二、三郎兵衞作。明和元年正月。

四〇　吉野都女楠の飜案――官軍一統志。黒藏主作。明和元年四月。
四一　長町女腹切の改作――京羽二重娘氣質。半二、三郎兵衛作。明和元年五月。
四二　吉野都女楠の改作――蘭奢待新田系圖。半二、平七、三郎兵衛作。明和二年二月。
四三　本朝三國志の飜案――三國太平記。半二、平七、松洛、三郎兵衛作。明和四年十二月。
四四　夕霧阿波鳴渡の飜案――傾城阿波の鳴門。半二、平七、兵藏、文吉、三郎兵衛作。明和五年六月。
四五　曾根崎心中の飜案――よみ賣三巴。半二、平七、兵藏、文吉、三郎兵衛作。明和五年七月。
四六　天神記の飜案――振袖天神記。半二、桃南、才二、松洛作。明和六年正月。
四七　心中天網島の飜案――中元噂掛鯛。三好松洛、竹本嘉藏作。明和六年七月。
四八　本朝三國志の改作――九州與次兵衛灘。三郎兵衛、阿契作。明和八年正月。
四九　心中萬年草の改作――角額嫉蛇柳。竹本三郎兵衛作。明和八年五月。
五〇　大經師昔暦の改作――本卦復昔暦。北脇素人、梁塵軒、中村阿契作。明和八年十二月。
五一　卯月の紅葉の飜案――千種結舊畫草紙。北脇素人、中村阿契、若竹笛躬作。安永元年八月。
五二　弱法師の改作――攝津合邦辻。專助、笛躬作。安永二年二月。
五三　冥途の飛脚の改作――けいせい戀飛脚。菅專助、若竹笛躬作。安永二年十二月。
五四　傾城島原蛙合戰の改作――軍術出口柳。專助、阿契、十九、笛躬作。安永四年四月。
五五　井筒業平河内通の改作――競伊勢物語。奈河龜助作。安永四年四月。
△飜案――初冠賤束帶。與野榮治作。同年五月。
五六　嵯峨天皇甘露雨の飜案――日本歌竹取物語。八民平七、菅源七、竹田新四郎作。安永五年二月。
五七　心中天網島の改作――置土產今織上布。專助、豐春暁、笛躬作。安永六年五月。

△改作――心中紙屋治兵衞。半二、文吉。安永七年四月。

五八　以呂波物語の改作――讃州屛風浦。江群堂、豐竹應律、豐臨水、笛躬作。安永七年八月。

五九　曾根崎心中の改作――往古曾根崎村噂。半二、善平作。安永七年九月。

六〇　夕霧阿波鳴渡の改作――夕霧廓文章。安永九年。

六一　心中宵庚申の改作――お千代半兵衞。（宵庚申の上卷削除、中卷其儘、下卷改作）森羅萬象、双木千竹作。天明元年七月。

六二　卯月の紅葉の增補改作――道具屋お龜。作者不詳。天明二年六月。

六三　博多小女郎浪枕の改作――博多織戀鋼。菅專助、中村魚眼作。寛政元年五月。

△第二改作――世話仕立唐縫針。作者不詳。寛政四年四月。

六四　心中天網島の改作――增補天網島。近松柳、千葉軒作。寛政三年三月。

（尙此項に關しては八〇六頁參照）

六五　日本振袖始の增補――原名其儘。梅枝軒、佐川藤太作。文化三年七月。

六六　以呂波物語の再改作――弘法大師いろは物語。（近松作の以呂波物語と其改作讃州屛風浦の再改作）佐川藤太作。文化四年二月。

六七　釋迦如來誕生會の改作――五天竺。佐川藤太、近松梅枝軒作。文化十三年七月。

以上の年月を見ても分るが如く、文化文政の頃になると、最早淨瑠璃も殆んど新作を見ることなく、從つて改作も全く影をひそめ、近松物を改作した淨瑠璃は、明治以後愈〻その姿を現はさなくなつたのは當然のことだと思ふ。

近松と歌舞伎との交渉

元祿前の交渉　操淨瑠璃も歌舞伎も、共に殆んど時を同じうして、足利の中葉に於て同じ京都で榮え出したものである。やがて淨瑠璃は先づ三味線を取入れ、之を伴奏器として物語の筋を語り、ついで之に人形の動作を加へて操淨瑠璃芝居として發達した。之に反して歌舞伎は最初は能狂言風に笛太皷に合せて、人間の俳優が歌舞をしたのであるが、やがて三味線がまた之に加はる事となつた。かうなると兩者の間に一層密接な交渉なくして、共に發達する筈がありさうにも思へないことはいふまでもなからう。が實際に於ては、可成り長い間、元祿の初頃までは此兩者は互に相犯す所なく、又互に影響し合ふ程發達することなくして、大體に兩者獨特の歩みを進めて行つたのである。けれども、元祿の初頃には、脚本の點からも、劇の仕組の點からも、既に世話がかつた社會劇風の脚本をもつてゐるといふやうな點からも、操芝居より歌舞伎の方が一歩の先に進んでゐた。處が歌舞伎劇は、當時に於ては殊に脚本本位であるよりも俳優本位であつた、幾ら作者が一生懸命に書いても、それは俳優の思ひの儘に變へられ、望のままに替へられねばならない筋書程度のものに過ぎなかつた。近松がそれに飽足らないで、歌舞伎をすてて淨瑠璃專門の作者となるに及んで、形勢は全く變化するに至つた。淨瑠璃は恐ろしい勢で發達した。

　かういふ風であるから、元祿前の歌舞伎と操との交渉といへば、近松が二十歳前後から、淨瑠璃にも歌舞伎にも筆をとつたとか、江戸長唄の杵屋喜三郎が寛永十年江戸の猿若座にて、能樂風の笛鼓太皷を三味線の囃子にか

へて、歌舞伎に始めて三味線を取入れ、其後十八年を經て慶安四年には、彼は二世薩摩淨雲の爲に、三味線をとつて淨瑠璃の伴奏者となつて、歌舞伎の音樂が淨瑠璃と接觸する端を開いたこととか、やがて更に二十五六年を經て延寶六年には、淨瑠璃は遂に薩摩外記大掾の外記節を通して歌舞伎に入り、之について江戸肥前の肥前節も近江語齋の語齋節も、虎屋永閑の永閑節も、歌舞伎に入ることとなつて、歌舞伎は漸く淨瑠璃の力によつて其情趣を加へるに至つたことなどが傳へられ、又此頃初代市川團十郎は（萬治三年―寶永元年）櫻井丹波掾及び其子和泉太夫の案出にかかる金平淨瑠璃を歌舞伎に取入れて、所謂荒事を始めた事などが、主なる事件として報ぜられてゐる。

近松の歌舞伎脚本　江戸の市川團十郎に對應すべきものは、京阪では坂田藤十郎であつた。彼は當時の俳優が未だ漸く賣色によつて聲名を得ることを努めた時代にあつて、寫實風の一派を起して技藝本位の俳優となつた。けれども猶其演ずる所の多くは傾城買の物眞似であつて、在來のものと餘りに隔つたものではなかつたが、それでも其藝に風雅な趣があり、色氣にも氣品が伴つてゐた。そして傾城事の物眞似に於ては其技巧天下一品を以て讃せられてゐた。近松は早くから此青年俳優藤十郎の爲に脚本を書いてゐたのである。最初近松が歌舞伎脚本に筆をそめたのは、延寶五年彼が二十五歳の時であつて、『藤壺の怨靈』とて、藤の花が大蛇に變化する趣向が稱讃を博したと傳へられる。爾來近松は淨瑠璃に筆を執る一方に、此多望なる青年俳優藤十郎と結び、彼の爲に幾多の歌舞伎脚本を書いたのである。今日近松が創作せる脚本として明かにされてゐるものの、

藤壺の怨靈　延寶五年
夕霧名殘の正月　延寶六年二月　大阪荒木座
百夜小町　（座本、藤十郎）　貞享元年　（座不明）
夕霧七年忌　（座本、藤十郎）　同年　（座不明）

大名なぐさみ曾我　同年　都萬太夫座
今源氏六十帖　元祿元年一月　都萬太夫座
水木辰之助餞振舞　同三年十一月　同座
佛母摩耶山開帳　同六年春　同座
傾城阿波鳴門　（藤十郎出演す）　同八年？　早雲長太夫座
上京の謠初　同十一年　同座
傾城江戶櫻　同十一年二月　萬太夫座
一心二河白道　同十一年三月　同座
傾城佛の原　同十二年一月　同座
傾城佛の原後日龍女淵　（金子吉左衛門と合作）　元祿十二年　同座
傾城佛の原三の後日　元祿十二年七月　同座
阿彌陀池新寺町　同十二年九月　同座
姬藏大黑柱　同十二年十一月　同座
傾城富士見る里　同十四年　同座
傾城壬生大念佛　同十五年　同座
傾城壬生大念佛其後日　同年　同座
同三の後日　同年　同座
傾城若紫　同十五年？　座不明
傾城三つの車　同十六年　早雲座

唐崎八景屛風　同十六年　同座

吉祥天女安產玉　寶永元年　萬太夫座

傾城金龍橋　同五年十一月　同座

御曹司初寅詣　寶永六年　萬太夫座

日本振袖始　享保三年　早雲座

津國女夫池　享保六年　萬太夫座

｝此二者については八五二頁參照。

浄るりと同年、盆興行の京都都萬太夫座で、作者佐渡島三郎左衞門が同じ外題で歌舞伎に仕組み、宮崎義平太等上演、同じ九月二十八日から大阪中の芝居（竹島座）にて吉左衞門等上演。

曾我太夫染　不明　座不明

の多きに及んでゐると傳へられる。

此等の中近松が藤十郎の爲に筆をとつたことの明かなものは、二十餘篇に及んでをり、それらの作品を見ると、藤十郎の活躍に適切なやうな人物が、主として扱はれてゐるのであつて、所謂俳優本位、藤十郎本位の跡が明かに認められるのである。或は今後まだ近松が歌舞伎の爲に筆をとつたものが發見されることがあるかも知れぬが、要するに近松は一方に於て淨瑠璃に筆を執り、竹本義太夫の爲に主として淨瑠璃に力を注ぎつつ、少くとも藤十郎の歿する頃までは、他面に於て歌舞伎の爲にも筆をとつてゐたのである。

歌舞伎から吸收　近松が歌舞伎の世界を遠ざかつて淨瑠璃の世界に沒頭することとなつてから後は、彼がこれまで歌舞伎の世界に於て經驗し、その詩囊を肥し來つたものは、今こそ專ら淨瑠璃の創作に役立つこととなつたのである。此後幾多の傑作淨瑠璃を生み出すが爲に、彼の歌舞伎に於ける經驗は久しく蓄積されてゐたといつてもいいのである。試に今少しく具體的に、近松が歌舞伎から受けた影響とか、歌舞伎から吸收した營養分とでも

いふやうなものを數へあげて見よう。

第一　藤十郎の藝風　先づ彼が歌舞伎から學んだものとして目につくものは、藤十郎の藝風とか態度ともいふべきものである。近松がその友人であり、當時の京阪に於ける名優である藤十郎の藝風を、淨瑠璃の人物中に取入れたことは一にして止まらず、其最も著しく目立つてゐるのは『夕霧阿波鳴渡』の伊左衛門である。傳ふる所によると、伊左衛門といふ人物は實在の人物でなく『傳奇作書』もそれが假想の人物であることを傳へてゐる。思ふに近松は藤十郎と親交をつづけて、彼の爲に數多の歌舞伎脚本を書いてゐる間に、一方には彼の寫實振りに共鳴しつつ影響されつつ、一面には之を利用し藤十郎をモデルとして、伊左衛門といふ人物を作りあげたのであらう。成るほど之を考證的に證明する方法はないにしても、傾城買としての伊左衛門の鷹揚な態度から、風采なり言葉つきに至るまで、傾城事の物眞似に妙を得た藤十郎を、面のあたりに見るが如くであるといはれてゐる。

藤十郎の臺詞にして近松が用ひてゐたと見るべきものは、世話物の中などには澤山あるが、試に一二をあげて見ると、

> 娘とも思ふ夕霧が臨終の心堪能させたい早う呼でて下され、アヽ忝ないと走りより、太夫また逢ひに來たわいの（阿波鳴渡）

「太夫また逢ひに來たわいの」の一句は、殊に藤十郎を面のあたりに思はせるやうであり、『淀鯉出世瀧徳』下巻にも此臺詞は用ひられてゐる。

> 藤十郎が夕霧を今一度見たいと思ふたが、此紙衣で手夕霧仕る太夫又逢ひに來たわいの、サアそなたも此處で泣きや、アヽ泣く分は夕霧にはまけはせまいと泣きければ、男も心しほ／＼と可愛や／＼物眞似に誠の涙を紛らかす。

玆には明かに藤十郎の名を擧げて、彼の口調であることが殆んど明かに裏書さへしてあるのである。かうして近松は藤十郎の寫實主義に影響されること多く、此寫實主義の態度が、人形をして生きた人間の如くならしめんこ

根柢が、いつとなく此處に養はれてゐるのであると思ふ。

とを求め、淨瑠璃は人形にかかるを第一とし、從つて文句皆情をこめた働きがなければならぬとする彼の藝術の

第二　他の俳優の技巧吸收　必ずしも藤十郎のみではない。當時の名優にして、其藝風や技巧の近松に利用されざるものはないといふ位である。即ち當時の大阪に於ける名優嵐三右衞門の技巧は、世話物に於て藤十郎がモデルにされた如く、時代物若しくは時代物めいた作物の色立役に屢〻用ひられ、『雪女五枚羽子板』には、一だんじり出端」によつての藤內兄弟の人形ぶりに、三右衞門の面影が取入れられ、また『丹波與作』の主人公與作だとか、曾我物の十郎などにも描き出されてゐる。若女形の名優として知られた水木辰之助は、『丹波與作』の小萬だとか『國性爺合戰』の錦祥女だとか『卯月の紅葉』のお龜だとか『萬年草』のお梅だとか『傾城反魂香』の遠山太夫などにさへ用ひられ、同じ女形でも、芳澤あやめは、女房役の殊に幾分憂ひを含んだ地味な賢女とか、貞女とかいつた風の女、例へば『吉野都女楠』の正行の母とか『丹波與作』の重の井とか『天網島』のおさんや『宵庚申』のお千代などの人物に、殆んど寫生でもしたのかと思はれるやうな程度に利用されてゐるのである。更にまた芳澤と水木とを合せたやうな女形である荻野八重桐は『嫗山姥』の中に、その名も同じ八重桐として、藝風を描寫されたのみでなく、有名なおしやべり役として用ひられてゐる。八重桐は又『傾城反魂香』の吃又平の女房や『壽の門松』の吾妻や『天網島』の小春などにも用ひてあるやうに思はれる。その他木谷氏によると、道化役專門の金子吉左衞門は、例へば『丹波與作』の奧家老本田の如き、滑稽味のある人物として到る處に利用され、『片岡仁左衞門』は品のいい敵役として、又柴崎林左衞門は家老とか忠臣とかいふ方面に手腕を揮つてゐたので『國性爺』の甘輝だとか『天網島』の孫右衞門などに描き出され、小野山宇治右衞門なども、凄い目の敵役などに利用されてゐるといはれ、『井筒業平河內通』の三段目に於ける有常の北の方と金吾の妻紅梅の活躍の如きも、芳澤あやめと荻野八重桐を舞臺に見る感があるといはれてゐる。又滑稽味の豐かな曲『天鼓』の如きに

は、中村七三郎の關東小六の技巧と、水木辰之助の鎗踊と、藤十郎の文藏の長白と三つの技巧まで取入れられてゐる。關東小六といふのは、元祿十年、京都の早雲座で上演された『關東小六今樣姿』の第一幕に出て來る人物である。これは中村七三郎の當り役で、芳澤あやめのたかねの前と偕老の緣を結ぶ場面が『天鼓』の第二段に取入れて、呉服の中將雪枝の弟小六郎雪長と、縣主の娘夕映との戀の場面に應用されてゐる。それから小六郎と夕映とが館をぬけ出すに方つて、カムフラージュの一策として、腰元達に殿樣遊の鎗を振らせるのであるが、此鎗踊の所作は水木辰之助の當り藝鎗踊から借りたものである。又文藏の技巧といふのは、もともと近松が自作の歌舞伎『傾城佛の原』に用ひ、文藏の獨白場として有名なもので、藤十郎の評判の當り場であつたのであるが、近松は藤十郎の此技巧を『天鼓』の第三段に於て、呉服の中將が昔の戀人、陸奥の內侍の侘住居を訪ねて昔の戀物語をする場に用ひてゐるのである。上方の俳優の技巧や藝風のみでなく、團十郎の長じてゐた荒事風の技巧は『國性爺合戰』の和藤內役には少からず取入れられてゐるやうである。斯くの如く近松は淨瑠璃の人物を描くに當つて、男優は勿論女形までも、其技巧や特徵やを眼中において筆を執つたり、場合によつては、其藝風を全く寫生してゐることが屢〻あるやうに思はれるのである。

第三　歌舞伎の材料仕組を吸收　又近松が題材を歌舞伎から淨瑠璃に取入れたものも少くなく、例へば寶永四年に近松が『丹波與作』を公にした二十八年も前の延寶五六年に、嵐三右衛門が同じ題名にて、京都北側の芝居にて演出してをり、この外にも元祿二三年頃富永平兵衛によつて作られ、京都村山座で上演された『丹波與作手綱帶』があり、又享保六年『攝津國女夫池』の現はれる十四年前に、殆んど『女夫池』其儘の筋であるところの『傾城石山寺』があり、更に『津國女夫池』の造酒之進清瀧兄妹の凄戀は、元祿元年に近松が水木辰之助に書き與へた『今源氏六十帖』の中の、辰之助の當り藝である猫の所作の場の轉用である。更に又彼の『卯月の紅葉』の現はれる前に、同一事實が吾妻三八によつて歌舞伎に脚色せられ、杉山平八及び嵐喜世三郎等によつて演ぜら

れてゐる。

その他『義經追善女舞』の第一段に取入れられた女歌舞伎の風流舞であるとか、第三段に置かれた虎少將の相撲舞であるとかは、全く歌舞伎其物を材料に用ひた仕組であり、『加増曾我』に於けるかかり詞のつらねとか、六方詞の應用とか、『雪女五枚羽子板』の六方振の挿入とか、別に說いた如く早期の淨瑠璃の段切若しくは全曲結尾に於ける舞踊の應用とか、又は『日本武尊吾妻鑑』其他にも屢〻見るが如き、濃厚なエロチックな場面を時代物にも仕組むことなどは、皆近松が歌舞伎から受けた影響と見るべきであらう。さういへば、近松が元祿十六年に至つて『曾根崎心中』といふ心中物を書いたのだとて、歌舞伎の影響であるといへるのである。何となれば、天和三年五月十七日にあつた大阪の長右衛門市之丞の情死は、すぐに大阪の嵐三右衛門座、荒木與次兵衛座、大和屋甚兵衛座の三座にて競爭的に脚色上場され、其後元祿八年十二月七日にあつた三勝半七の心中も、岩井半四郎座で『茜の色揚』の外題で上演し、元祿十二年十二月八日の大阪千日寺の心中も、岩井半四郎座と、荒木與次兵衛座と、嵐三右衛門座で競演し、京都でも山下半左衛門座で上場し、別に此春嵐三右衛門座で『石掛町心中』も上演され、音羽次郎座では『おばせ心中』といふものも演じたりして、歌舞伎の方面では、心中物の芝居は旣に繰返し上場されて、何でもない當り前のこととなつてゐたからである。從つて近松は歌舞伎に於ける心中物の人氣を羨んで淨瑠璃に取入れ、『曾根崎心中』を試みたと見るのは不合理でないことと思ふ。

心中物ばかりでなく、際物を歌舞伎に上演することは早くから行はれてゐたことで、大阪新町の名妓夕霧が延寶六年の正月に死ぬると、二月三日からは『夕霧名殘の正月』と題して上演されてゐる。此種の例は外にも少くない。かうして早くから心中物が歌舞伎に上演されたり、純然たる世話物が歌舞伎として現はれたり、近松も『夕霧七年忌』のやうな世話物歌舞伎をかいたり、或は時代物の淨瑠璃の中へも世話場を挿入したり、流行小唄などを吸收したりして、色々な世話物的情味を描き出さうとすること隨分長い年月の後に、近松は遂に『曾根崎

心中』といふ純世話物淨瑠璃を産出したのである。かうした經路から見ると、近松の歌舞伎劇に於ける長い間の經驗は、世話物淨瑠璃を產み出す爲の經驗であり、彼の世話淨瑠璃は、結局歌舞伎劇から生み出されたといつてもいいのである。殊に面白いことは、別に說いた如く、近松の時代物淨瑠璃が五段から成つてゐるもの多きに係らず、彼の世話淨瑠璃の多くが三段から成つてゐるのは、當時の歌舞伎脚本の多くが三幕から成つてゐることに負うたのであらうと思ふ。

かういふ風に見て來ると、近松の淨瑠璃は寫實の態度から、其題材、人物の所作、技巧等に至るまで、頗る多くを歌舞伎から吸收したのであつて、かくして近松は、取材の範圍の狹小な、內容の貧弱な、脚色の單純な、文學的價値も劇的價値も低い操淨瑠璃に對して、底の知れない博學と素晴しい天分とを以て、思ひのままに才筆を揮つたのであつた。けれども近松が歌舞伎から營養素を吸收するに方つては、徒らに之を鵜呑にすることなく、或は印象的に或は部分的に妙所急所を攫むとか、其概要を巧に藥籠中に收めるとかして、殆んど其出所を搜り出すに困難なほど、改造改鑄の技巧と手腕とを加へたのであつた。

歌舞伎への影響　かくして適當なる榮養素を盛んに歌舞伎劇から吸收した近松の淨瑠璃は、愈〻其藝術的內容を豐富にし、益〻其の題材の範圍を廣め、脚色に於ても次第に巧妙なものとなつたが、かうなつて來ると、今度は近松の淨瑠璃乃至近松を通じての操淨瑠璃の影響が、色々の方面から歌舞伎に及ぶこととなつたのである。

第一　歌舞伎脚本への影響　此影響は甚だ大なるもので、脚本の內容が非常に豐富になると同時に、人氣のあつた淨瑠璃は直ちに歌舞伎へ取り入れられて、藝術味の豐かな立派な脚本が、歌舞伎の舞臺に盛に提供されるといふ傾向を生ずるに至つたのである。そして又歌舞伎劇は、かうした淨瑠璃を其儘手摺から舞臺に受け入れて、出來る丈け淨瑠璃の原作通りに、之を俳優によつて演出しようとしたのである。かくして『丹波與作待夜の小室節』が竹本座にて上演された寶永五年秋、顏見世狂言として京都の夷屋座で此『待夜の小室節』の筋を少しく改

めた『ゑびす講結の御神』といふものが興行されたのであつた。それから數年後に『國性爺合戰』の三年越十七ケ月といふ破天荒な興行が續けられると、それは歌舞伎の劇壇にも甚だしい刺戟を與へ、翌享保元年の秋には、京都の都萬太夫座、享保二年の三月には大阪の嵐大三郎座と、荻野八重桐座で、同年五月江戸の中村座では、二世團十郎が『國性爺寶船』と題し、市村座では大谷廣次が、森田座では松本幸四郎が、皆此『國性爺』を上演したのであつた。それから享保二年の二月に『國性爺後日合戰』が操にかけられるなり、やがて都萬太夫座では、また之を歌舞伎に上演したのである。更に享保三年二月『日本振袖始』が竹本座で上演された後、同年の夏頃には、早雲座で歌舞伎に上演されてゐる。それから享保五年十二月には『天網島』が竹本座に上演されたのであるが、翌六年には、江戸の森田座に於て二代目團十郎が之を上演してゐるのである。更にまた享保六年二月竹本座上演の『津國女夫池』は、同年に都萬太夫座で歌舞伎として演じてゐるのである。其他二世團十郎は享保四年に『曾根崎心中』を、その後また『宵庚申』も上演してゐるのである。

以上は只近松の在世中に於て、彼の淨瑠璃が歌舞伎に上演された一端を示したのであるが、近松の歿後に於て、彼の淨瑠璃が歌舞伎の舞臺に上された例は實に驚くにたへたものである。やがて近松の作品の外に海音や出雲等の淨瑠璃も相ついで歌舞伎に上演されるに至つたのであるが、歌舞伎が淨瑠璃化される端を開いたのは實に近松であつて、此點からも近松は我歌舞伎界に忘れることの出來ぬ地位に立つてゐるのである。試に彼の淨瑠璃が我歌舞伎の上に如何に大なる影響を及ぼしたかを知るよすがとして、彼の作品にして歌舞伎として上演されたものをあげて見ると下の如く多數に及んでゐるのである。

念佛往生記（大原問答青葉笛）	三世相	松風村雨束帶鑑
盛　久（主馬判官盛久）	佐々木先陣（佐々木大鑑）	釋迦如來誕生會
出世景淸	十二段	當流小栗判官

浦島年代記	吉野都女楠	曾我會稽山、その他の曾我物
一心五戒魂	大職冠	平家女護島
最明寺殿百人上﨟	弘徽殿鵜羽産家	傾城島原蛙合戰
雪女五枚羽子板	嫗山姥	井筒業平河内通
兼好法師物見車	傾城吉岡染	雙生隅田川
碁盤太平記	天神記	日本武尊吾妻鑑
酒呑童子枕言葉	殩静胎内捃	津國女夫池
傾城反魂香	相模入道千疋犬	信州川中島合戰
栬狩劍本地	國性爺合戰	唐船噺今國性爺
百合若大臣野守鏡	國性爺後日合戰	
孕常盤	日本振袖始	

此等は皆時代物若しくは世話時代物と呼ばれるものであつて、それが改作されたり飜案若しくは壓縮されたりして、歌舞伎に上演されてゐるのであるが、此外に近松の世話物二十四篇中、歌舞伎劇に上演されてゐないものといへば、僅に『心中二枚繪草紙』丈けであつて、今一つ『卯月の潤色』を數へれば數へ得るのであるが、その姉妹篇若しくは前篇ともいふべき『卯月の紅葉』は歌舞伎として改作もされ上演もされてゐるのである。此等は歌舞伎の上に直接間接に影響を及ぼした近松の作品であるが、此等の近松物の中、常盤津や淸元や一中節その他の唄ひ物乃至淨瑠璃など、德川時代の大衆藝術に及ぼした影響は蓋し思ひの外に大きなものであつて、一々之を明かにすることは頗る面倒な業であるから、熱心家の研究に委ねることにするが、それは非常に興味ある研究であると同時に、文化史上又相當に必要なことであると思ふ。

第二　演技演出上の影響　近松の淨瑠璃の歌舞伎に影響したのは、脚本としてそれが借り入れられたのみでなく、演技上演出上の影響はむしろそれよりも大なるものがあつたやうである。元來元祿期に至つて大成されるまでの所謂初期の歌舞伎は、其文學的內容に於ては依然主として武士道の精神主義を守り、音樂的には形式を重んずる能の影響の下に立つこと甚しかつたのであるが、まだ形式的な型といふほどのものを固定するに至らず、或は寫實に重きを置いて自然主義的傾向（私は敢て自然主義的傾向といつて、只自然主義傾向といひたくない。一體古典主義にしても浪漫主義にしても、自然主義にしても、西歐の文藝乃至思潮の傾向そのものと、德川時代の形勢とは、其本質に於て頗る異つたものがあり、只大體に於て相似た所があるに過ぎないから、明治以前の文藝に對して、古典主義とか浪漫主義とか自然主義などの文字を、その儘あてはめることは出來ないと思ふ）とでもいふべき演出をたどつたものもあれば、或は荒唐無稽な技巧を喜んで浪漫主義的傾向とでもいふべき行き方をしたものもあつて、要するに形式に囚はれるといふよりも、所謂腹藝を重んじて、精神表現に中心を置かうとする風であつた。ところが操芝居の影響が次第に濃厚となり、人形の演出上に於ける一種の形式的表現卽ち型が模倣されることとなると、歌舞伎は自ら之に拘束されて、所謂歌舞伎の型を生み出すに至つたのである。操人形の型どいふのは、ずつと後になつて出來た『操曲入門口傳の卷』などに載つてゐる「蹈出しは男左、女右、これ陰陽の大別なりけり」とか「大將は立つ時跡を見るばかり、例外は皆入際に見る」等の規定であつて、これが歌舞伎に於ても其儘襲用され、或は一種の興行政策的にわざわざ「竹本筑後掾上るりの通り仕り御目にかけ申候」などと廣告したりして、露骨に操淨瑠璃の型が模倣されたのである。

　歌舞伎の型の形式の原因の今一つは、淨瑠璃を歌舞伎に上演する場合の音樂的拘束である。音樂的拘束といふことの意味は、淨瑠璃に於ける說明的敍述的の地の文が、俳優の動作を拘束するといふ意味である。由來操芝居にては、非情の人形の行動を人間らしく見せ、明晰ならしむる爲に、必要な動作を地の文で說明してゐる。例へ

ば「と手を合せ泣きければ—「と減らず口して歸りけり」—「と溜息ついて語りける」—「とさざめき渡り奥にお供し入りにけり」—なんどと、一々人物の行動が指定されてゐるのであるが、それがその儘歌舞伎に取入れられ、而もそれが義太夫節のチョボによつて語られるとすると、人形の如き機械でない俳優は、元來が自由なるべき行動を、一々時間的にも身振の上からも拘束されることとなるのである。まだ立ちたくないがとか、チョボに從つては少し遲過ぎるがと思つても、「一間の內に入りにけり」—とあると、俳優は此時ぽかんとしては居られないのである。從つて俳優は自分の役の命ずる所によつて自由に動く代りに、太夫の意志や語り方によつて動かねばならぬこととなるのである。「泣きにけり」—とあるからには、ぬかりなく泣く用意をして、適當に泣かねばならなくなるのである。其の結果は自ら身振の上に一定の型を作り出すべく、餘儀なき拘束を受けることとなるのである。身振のみではなく、臺詞の表白が、また義太夫節の太夫の節を基礎として行はれねばならぬこととなつては、そこに器械的な而も奇怪不思議なる一種の表白が生み出され、それがまた自ら一種の型を作り出したのである。やがて天保頃以後になつて、凡ての歌舞伎劇に、よしそれが元々淨瑠璃劇でなくても、必ず義太夫節のチョボを入れることとなつてから、それが殊に此型の形成を來すべく一層の力をそへるに至つたのである。蓋し西洋近代劇などに用ひられる音樂が、場面場面の情調を強調し空氣を作り出す爲に用ひられるのと頗る趣を異にして、チョボの使用は一方に俳優の科白を制限し拘束する力を多分にもつてゐたが爲に、殊更に歌舞伎劇のグロテスクな型を生み出すこととなつたのである。元來俳優の身振としては、それほどの誇張も必要がないのであるが、人形としては餘りに純寫實に立つた細やかな身振よりも、むしろ著しい誇張の方が、身柄の小さいが爲に却つて面白くもあり、動作が明晰でもあり、釣合もとれ、不完全な光線の取入れ方や、建築上から、自然にそれが又必要でもあり、またさうすることによつて、眞に人物の情感的活動卽ち精神生活の內容がよく表現されたのである。蓋し人形には俳優のやる腹藝的の內容表現といふことは、到底出來ない相談であるからには、グロテスクな誇張的な科

白や表情法によつて之を補ふの外なかつたからである。ところが淨瑠璃が歌舞伎に導き入れられ、此グロテスクな誇張的象徴的な人形の科なり活動なりが、義太夫節の音樂につれて踏襲され模倣されるに至つて、元來怪奇的であり自由奔放であり、浪漫的であるべき歌舞伎劇は、遂に甚だ洗煉された、獨特な型を完成するに至つたのである。略言すれば、後世に於て所謂人形振とまでいはれる操人形の動作が、極端な程度にまで歌舞伎に取入れられて、そこに一種の歌舞伎の型が生み出されることとなつたのであるが、これ皆最初近松淨瑠璃が歌舞伎劇に利用されることとなつた時に其端が開かれてゐるのであつて、寧ろ近松當時の操芝居の、義太夫節を通しての表現が、大體今日まで殘つてはゐないかと思はれることも少くないのである。成程最初近松淨瑠璃が歌舞伎に上演された當時の記錄もなく、その表現の模樣を保存する方法もなかつたのであるから、今日正確に之を知ることは出來ないが、割合に原作に近く保存されてゐるらしく思はれる近松曲にして、今日も猶ほ義太夫節にも殘存し、歌舞伎としても繰返されてゐるものを比較して見る時に、大體には歌舞伎の上に於ける義太夫節淨瑠璃の表現の影響を髣髴することが出來ると思ふのである。此目的を達するが爲に最も都合のいいのは、かの『戀女房染分手綱』の中の重の井子別れの場(丹波與作のと同樣)、『名筆傾城鑑』の吃又の段(傾城反魂香のと同樣)、『夕霧廓文章』の吉田屋の段(夕霧阿波鳴渡のと同樣)、『國性爺』の樓門の場、『平家女護島』の鬼界島の段、『壽の門松』の淨閑宅の場、『嫗山姥』の八重桐廓噺の場等である。此等が今日歌舞伎で如何に演出されるかを見るべく、試に『嫗山姥』の八重桐廓噺の場をとつて見ると、其處に聊か面白い事が發見されるのである。

『嫗山姥』の山姥が物語りを始めて、暫くして見られるあたりの、近松原曲淨瑠璃の、

「詞アヽ何方かは…太夫仲間の立物と、いはれし程の全盛の末も遂げぬ仇戀に、登りつめて此通、地夜な〳〵變る大盡の中にも坂田の某とて、…掛鯛樣と異名を受け水も漏さぬ仲なりしに、詞又同じ廓に小田卷といふ太夫、……」

の中「夜な夜な一の少し前から歌舞伎ではチョボが語り、少し後の、

「地えいやらさ、木遣でも音頭でも祈つても呪ふても微塵けもない二人が中いよ〳〵募つて逢ふ程に、小田卷大きに腹を立て忘れもせぬ八月の、十八日の雨上り……私が膝にふうわりとんと居懸つて、」

の邊り、「小田卷大きに腹を立て忘れもせぬ八月の」丈けは、チョボが語らずして、俳優にいはせてゐる。けれども、

「地此廣い日本にあの人ならでは男はないか、よしないにせよ有るにせよそれほどゆかしい男なら、何故に先に惚れなんだ男盜人いき傾城と、……神武以來の悋氣爭、……」

あたりまでの長ぜりふの、義太夫節では太夫の地合でやるべき所を、歌舞伎では「男盜人」の前まで臺詞とし、それから後を「神武以來」まで、俳優は只所作をする丈けで、太夫が地合として語つてゐる。これに見ても分る如く、歌舞伎に於ては、必ずしも義太夫節の曲節付その儘を採用してはをらぬ。それは「重の井子別の場」でも、『壽の門松』でも同じことで、地合は凡てをチョボが語り、詞は凡て俳優がやるといふやうなことはしてをらぬ。或は俳優がいうて引立つといふやうな所は、地合でもわざと俳優の言葉にしたり、或は詞であつても、俳優がいうて損があり、チョボが語つて却つて面白いやうな場合は、俳優にいはせないやうにし、大體の表現模樣は似てゐるにしても、それでも凡ての曲節付其儘取入れずして、そこに歌舞伎獨特の持味を出さうと工夫してはゐるのである。そして例へは八重桐のしやべり場の如き長ぜりふの場は、實際人物のしやべり場であつて、作者の敍述說明の文ではないが、之を悉く俳優をしてしやべらせるといふやうな、損な方法をとつてはをらぬのである。かうした點が寫實一點張の近代劇と甚だ異つてゐる點である。卽ち歌舞伎に於ては、いくら人物のしやべつてゐる言葉であつても、餘りに長い所は、其中の適當な場所を撰んでは、太夫をして、之を吟唱的に又は朗讀的に表現せしむるといふ、主として義太夫節の行き方を踏襲してゐるのである。かうした點も歌舞伎の實演上に於ける義太夫節表現の影響の一であるのである。

以上の如く演出上の影響が歌舞伎の上に働いたのみでなく、演技上の技巧からも、少からぬ影響があつたのである。それには久しく竹本座にあつて、竹本義太夫の爲に人形を操り、而も近松淨瑠璃の演出に於て、殊におやまを遣ふことの名人として知られた辰松八郎兵衞の技巧の力などが、先づ考へられなければならぬ點である。八郎兵衞が竹本座を退いた後、江戸に下つて辰松座を起せる一方に、樣々に操の動作を歌舞伎に導き入れたことはよく知られてゐる事實である。そして八郎兵衞が侮りがたい獨創的天分をもつてゐた例として、『日本演劇史』には、二世中村七三郎が『三莊太夫』の狂言にて、粟畑の鳥番をする安壽對王の母たる、盲人に扮して、「鳴子の音はからころ〳〵唐へはゆかじ」といふ間、杖を落して只笑ふ科を授けられ、それが何故であるかを尋ねると、からうまで尋ねさがしても、二人の子の見つからないのは、ひよつとしたら唐へでも渡つたのであるまいかといつて、我れから呆れて笑ふ意だといつて、八郎兵衞が説明したといふ小話をあげてゐる。此一例を見た丈けでも、人形の動作が歌舞伎の技巧の上に、如何に影響してゐるかが推測に難くはないが、序に後期に及ぶに從つて、操の動作が如何に歌舞伎に取入れられただらうかは、次の一二の事實によつても想像し得ることであらう。その一つは天明頃からの記錄に屢〻見られる操と歌舞伎との雜婚的の演出である。卽ち『南水漫遊』によると、

天明八年堀江市の側此太夫芝居にて、座元淺尾爲吉を初め十歳前後のおさな子許りを集め淨瑠璃に合せ人形の身振をうつさせ、一口も白をいはず、殘らず太夫より語り、道具建も操り仕立にして、町中一統に沙汰よく、夫より道頓堀若太夫芝居へ引越し、七月一日より興行猶々評判よく、日増の大入にて、役者らない子といふ評書出る。

とあり又、

天明八年申の十月十九日より、北の新地芝居にて、歌舞伎役者あやつりと一座にて、顏見世をつとむ。

とある。此等は既に古くからある所の、歌舞伎と操淨瑠璃の中間を行つた、物眞似子供狂言によつて知られた所謂竹田からくりとは異つて、明かに操淨瑠璃と歌舞伎とを結婚させ、乃至は人形の振を殊更に人間にやらせた芝

居であつたことが察せられるのである。卽ち歌舞伎役者とあやつりとが一座にて顔見世芝居をやつたとか　子供に人形の身振をうつして、白を云はせず、太夫の淨瑠璃に合せたなどいふことが流行したといふ事は、旣に此以前から操と歌舞伎とが一緒になつてゐることを思はしめ、兩者が一緒になつてゐるとすると、一層發達してゐた人形の方が、歌舞伎の方に少からず影響を及ぼしてゐるだらうことを、容易にうなづかしむるに足ると思ふ。

第三　舞臺裝置扮裝等の影響　脚本の上にも、俳優の科白の上にも、操淨瑠璃が歌舞伎の上に大なる影響を及ぼしたとすると、自ら舞臺裝置の上にも、扮裝その他の點にも少からぬ影響を與へただらうことは推測に難くない所である。現に辰松八郎兵衞の配下として、人形を遣つた江戶の大谷廣次が、其後俳優として大に腕を振ひ、操の藝風や舞臺裝置や、竹田機巧人形などの意匠をも應用して、歌舞伎の技巧や情趣を發達せしめたこと甚だ多く、今日の引拔なども、彼が京阪の操り舞臺に學んで始めたものだらうと云はれてゐる所などからも、歌舞伎の演出その他の上に及ぼした操の力を推測することが出來ると思ふ。

元來操芝居の舞臺裝置と歌舞伎の舞臺裝置は、別々に發達して來たのであつたが、操の小ぢんまりした器用な舞臺裝置が先づ發達し、殊に竹田出雲一族がからくり芝居から得た經驗を竹本座に應用して、益々操の舞臺裝置や人形の構造その他演出上に工夫をこらし、近松の『國性爺』などに之を用ひて好評を博し、此作が歌舞伎に上演されるに至つて、操の舞臺裝置も漸く歌舞伎に應用されるに至つたのである。その後寶曆の頃に至ると、淨瑠璃の作者である並木正三が操芝居の舞臺から學んで色々の工夫を凝らし、歌舞伎の爲に廻り舞臺やせり出し道具などを案出し、又同じ淨瑠璃の作者若竹笛躬などが、せり上げせり下げの道具を案出したり、その他操の爲に發明された裝置が次第に歌舞伎に應用されるに至つたのである。

扮裝や衣裳の方面はどうであつたらうか、試に明曆元年の布令を見ると、「衣裳結構なるもの着せまじく」とあり、更に寬文八年の法令を見ると、

堺町木挽町見世物結構なるべかず、すべて役者衣類は絹紬、木綿を着すべし。但し舞臺衣裳は平島羽二重絹紬は紺屋染物たるべし。紫裏、紅裏紫頭巾、縫類は停止の事。附たり、舞臺に縮緬木綿の幕は苦しからず。但し紫縮緬は無用の事。
人形裝束結構なるべからず。何にても金銀の押箔無用たるべし。但し大將人形ばかりは金銀苦しからざる事。

などと可成りに嚴重に華美な風が取締られてゐる。けれども此等の法令が發せられたのは、決して故なき事でなく、之が發布されなければならなかつた理由があつたらうことを思ふと、既に衣裳や扮裝の事は歌舞伎に於ても、人形に於ても早くから相當に發達し結構が盡されてゐたものと見るべきである。從つて『我衣』に記されてゐる、

芝居衣裳は寛永の頃結構なり。金入繻子、縫縮緬、緞子、天鵞絨、熊皮（半天）、金滅金鋲打。然れども道具立は山籠とて簑垂に山或は野立、浪、田、家の繪などを書て、其景色を學びたり。正徳享保に至て中村傳七といふ作者、道具立可噂を極む。

の記述の如きを信ずるとしても、之に對して、操芝居の影響が全くなかつたとはいへないだらう。何となれば割合に表情の表現に不自由な操芝居に於ては、衣裳の色彩とか模樣とか、扮裝の點に於ては、一層工夫を凝らしたであらうし、從つて隨分歌舞伎の上に影響を及ぼしたことであらうからである。蓋し脚本も動作も表情も舞臺裝置も殆んど凡てを操から取入れた歌舞伎劇のことであるから、衣裳や扮裝丈けを排して顧みなかつた（勿論歌舞伎から操芝居に影響したことも多からうが）といふことは、實際に於てもありさうに思はれぬことである。

結論　之を要するに、歌舞伎が操淨瑠璃殊に近松の作に及ぼした影響は、大體に於て部分的であり斷片的印象的なものに過ぎなかつた。近松は即ち歌舞伎の題材を利用するとか、之を演ずる俳優の技巧を印象的に取入れるとかいふことによつて、淨瑠璃の內容を豐富にし、藤十郎の寫實的藝風態度に學ぶ所があつて、敏い觀察と巧妙なる技巧とを以て、新なる國民文學を生み出す基礎を、そこに見出したのではあつたが、それは必ずしも操芝居の歌舞伎化といふ程のものではなかつた。むしろ操の人形に對して生命を吹込まんが爲に、寫實的に人間の動作

を模倣したとか、象徴的にそれを採り入れたに過ぎないといふ方が適當であつた。之に反して歌舞伎の操り化乃至人形淨瑠璃の歌舞伎への侵入といふことは、極めて徹底的なものであつた。淨瑠璃そのものが、歌舞伎の脚本として、殆んど其儘若しくは、改作なり燒直しなり飜案なりされて、思ひの儘に使用されたり、取入れられたりしたのみでなく、演出の方法から舞臺裝置から、衣裳や扮裝や身振や臺詞に至るまで、殆んど呆れるほど眞直に取入れられ丸呑みにされたのである。勿論それが人形の舞臺でなくて、人間の舞臺に用ひられるのであるから、演出上に必要な多少の取捨や修飾が行はれたことはいふまでもないが、全く可笑しい程度にまで、歌舞伎の操り化が行はれ、俳優の人形化さへ行はれたのである。嘗て歌舞伎から取入れられた演出法は、二度び人形を通して逆もどりして、或は筑後掾の正本通りに、人形振によつての演出を見せるなどといふことによつて客を引かうとし、實際に俳優の後ろに黑衣をつけた後見人が附添うて、足踏みならす人形遣の身振までが、其儘取入れられさへもしたのである。かくして歌舞伎は實際に於て、全く操淨瑠璃の爲に征服されてしまつたが如き觀あるに至つた。そして元來が舞踊本位であつた歌舞伎劇が、操淨瑠璃の侵入によつて、一種の樂劇的傾向を帶びることとなり、又立派な純粹な身振の藝術として出發した人形の振や道行などが加はつたりして、やがて歌舞伎は素晴しい洗煉と彫琢とを經た、振事劇としての發達を見るに至つたのである。かくの如く操淨瑠璃に歌舞伎の長所を採り入れて、之を一層藝術化したと共に、歌舞伎の操り化の源泉をも掘り出したのも亦、近松その人であつたのである。そして彼は操芝居と歌舞伎の媒介役をつとめる事によつて、新に起るべき歌舞伎に對してその進路を示し、演出や舞臺裝置その他有ゆる方面に於てモデルを提供し、加ふるにその文學的內容を豐にして、歌舞伎がよく今日に至るまでその生命を持續し得る端緒を開いたのであつた。

歌舞伎の架空的夢幻性　以上によつて歌舞伎と近松淨瑠璃との交渉の極めて大體丈けは說いたのであつて、近松と最も深い關係にあつた藤十郎との交渉や、近松の歌舞伎脚本その物の研究については、別に機を得て說くこ

とにしたいが、此處に最後に附け加へておかねばならぬ二つの重要な問題がある。その一つはかの『夕霧名殘の正月』と題する脚本についての問題であり、他の一つは近松の歌舞伎脚本が、又同時代の他の作と同樣に、超人的架空的であり、所と時とを無視して、如何にも興味本位の夢幻的なものであり、それが淨瑠璃にも非常に影響を及ぼしてゐるといふ事である。近松の多くの歌舞伎脚本に於て、飛んでもない人物が、飛んでもない時代に現はれて、神變不可思議な活動をしたり、超人的奇蹟的行動をしたりして、さながら夢の中の影の如く變幻出沒し、時と所とが全く無視されてゐるといふことは、誰しもすぐに氣のつく所であるが、此態度は淨瑠璃に於ては一層目覺しいものとなつてゐるのであつて、それがやがて後代の歌舞伎の上にも甚しく影響を及ぼしてゐるのである。思ふに之が原因としては、古淨瑠璃時代の影響を第一に數ふべきであらうが、この他には大衆本位の興味中心といふことに專ら心掛けたことや、科學の發達の幼稚であつた時代の事であるから、宗教の力が一般人心を力強く支配してゐたが爲に、迷信を利用しての神變不可思議な奇蹟的超人的人物の行動や事件やが、殊の外一般の興味を引き、更に時事の脚色が法令によつて禁ぜられたといふやうなことも、愈々時代錯誤乃至時代無視の傾向を帶ばしめる原因となつたものと解すべきであらう。

『夕霧名殘の正月』の問題　『夕霧名殘の正月』は近松と歌舞伎の交渉を說くに於て見のがすべからざる問題を提供するものである。此歌舞伎脚本は延寶六年二月三日から大阪荒木與次兵衞座にて霧浪千壽が夕霧に坂田藤十郎が伊左衞門に扮して、其年正月に死んだ新町扇屋の名妓夕霧の追善劇として興行されたものである。ところが此劇は未だ狂言本の發見されるでもなく、他に何の手がかりになる記錄もなく、從つて其筋も明かでなく、それが近松作であるか無いかも色々論議されてゐるのであるが、金子吉左衞門の『耳塵集』によつて見ても、伊左衞門に扮した藤十郎の傾城買の料が、非常に見事な出來榮であつたといふので、藤十郎が死ぬまで幾度も上演したもので、

右延寳六年午年より寳永六年丑の年迄三十二年、此間に夕霧名殘の正月、其外右同じ狂言繰返し致したる事以上十八度、是亦珍しき狂言なり。

と記されてゐるのである。これで見ると、此歌舞伎脚本が、如何に當時の劇界にもてはやされたかは、極めて明瞭であるが、何しろ此頃まだ作品に對して作者の名を記すことが一般の流行とならず、署名することがむしろ威張つた態度として批難されてゐた位であるので、殘念ながら記錄的の證明を得るに至らないのである。即ち『日本演劇史』の著者は、近松の脚本中大部分は彼が都萬太夫座の爲に、殊に藤十郎の爲に書いたものであることを述べ「近松は萬太夫座以外に藤十郎とも特別の關係があつたかと思はれる」といつて、更に此の『夕霧名殘の正月』が近松の作でないことを主張していふ。

そこで延寳六年に藤十郎が演じた『夕霧名殘の正月』も近松の作だといふ說が起るが、此の時に藤十郎は大阪へ下つて、金子吉左衛門が座本をしてゐる劇場で之を演じ、近松はまだ京都に在住である。京都に在住して、しかも同地の萬太夫座と特別の關係あつた近松が、大阪の芝居の爲に筆を執るといふのは受取れない點である。或は藤十郎と近松とは相結托した間柄だから、京都にゐても大阪の芝居を書いたらうといふ人があるかも知れぬ。しかし、その頃藤十郎は、まだそれほど立派な俳優ではない。前々の延寳四年には、京都の縄手芝居で、角太夫の淨瑠璃を脚色した瀧口の狂言に、山下半左衛門と同座して、藤十郎が齋藤の瀧口、半左衛門が越中の次郎兵衛、二人とも角前髪の若衆の役で來たのもしいと市中評判だつたといふ。まだ本當に名前の賣れてゐない、その藤十郎が大阪へ下ると、丁度新町の夕霧が死んだので、其れを際物の狂言に出した。かういふ際物の狂言は、二流三流の若手が演ずる習慣だつたから、藤十郎がその任に當つて、意外にもそれが出世藝となつたのである。さういふ事情を考へると何うしても近松の作ではない。（大正十五年十一月早稲田文學二百五十號記念近松研究號『脚本作者としての近松』）

所が同じ近松研究號の『早稲田文學』に於て、『夕霧劇の展開』と題して黒木勘藏氏は此『夕霧名殘の正月』

について、此作が當時人氣のあつたのは、名妓夕霧を題材とし、殊に濡事の開山、買手の名人といはれた坂田藤十郎の至藝の力であつたことを述べていふ。

：處が殘念な事には、その作者と、その狂言の筋も明かには傳はらない。當時は役者が作者を兼ねた例は澤山あるから、これによつて類推すれば、藤十郎自身の作かとも想像し得られないこともないが、比較的些細な逸事藝談までも傳へられてゐる藤十郎に、狂言を作つたといふ所傳がないのによつて考へると、作者は他にあつたと見る方が無理がないやうである。そして此作の後に出る夕霧物との關係を考へ、又近松と藤十郎との間柄を見て、近松の作と推定されてゐるが、これは當を得たものと思ふ。

といつて、此『夕霧名殘の正月』の脚本を近松の作であると肯定してゐるのである。私は今此兩說の是非を決定すべき材料を持合せてはゐないのであるが、此兩說を土臺として生れ出づる面白い結果について、聊か研究して見たいと思ふのである。此『夕霧名殘の正月』の狂言本は成るほど未だ發見されないのであるから、此劇の荒筋さへも充分に知る由はないのであるが、此劇が傾城買を中心とした立派な世話物であつたことは疑ふ餘地がないやうである。蓋し『役者舞扇子』（寶永元年刊）に載せられた都萬太夫座上演の『夕霧名殘の正月』の夕霧二十七回忌興行の舞臺面や藤十郎の技藝評判によつて見ると、第一幕では手代の九左衞門と惡手代の傳兵衞とは、伊左衞門の親伊兵衞夫婦の前で口論をしてゐる。第二幕目の吉田屋の場では、伊左衞門は炬燵の側で三味線を彈いてをり、夕霧が來ると伊左は傍に置かれた正月飾りにあてつけて、夕霧を歎かせ、そこへ伊左の女房の怨靈が現はれて恨み言をならべることになつてゐる。第三幕目は揚屋の場で伊左は親伊兵衞を取上婆と思ひちがへて、太夫の腹なる子供は伊左の跡取りであるから精出して產ませろなどといふ皮肉があり、やがて阿波屋清左衞門なる伊左の戀敵が現はれる仕組になつてゐて、どう見ても時代物めいた趣なく、あくまで世話劇としての結構であることが推察され得るのである。此純然たる世話物脚本『夕霧名殘の正月』が、延寶六年に現はれてゐるといふこ

とは、後代の歌舞伎及び淨瑠璃の世話物の發達の上に、少からぬ影響を及ぼすものであることを思ふ時に、それが近松の作であるかないかは、一層面白い結論を生み出すことでなければならぬ。卽ち若し此劇が近松の作でないとすると、それは或は當時の習慣に見るが如く、此が主役たる藤十郎の作品であるかも知れないが、それも黑木氏の說によつて見ると、どうもさうだと斷定することも出來ない。近松の作でもなく藤十郎の作でもないとすると、他の適當なる何人かの作品でなければならぬことになるが、此純世話物をもつて近松でもない藤十郎でもない他の何人かの作とすることは一層面倒なことでなければならない。のみならず、歌舞伎劇としての此世話物が、延寶の初め近松が漸く筆を取り出した頃に、他の何人かによつて作られたとすると、近松は之によつて少からぬ影響を受けた筈であり、それが後代の世話物乃至世話淨瑠璃の展開の首途に立つことになるといふ面白い結論に到達しなければならぬこととなるのである。これに反して若し『夕霧名殘の正月』が近松の作であるとすると、その後近松が三十二歲の貞享元年、夕霧の七年忌追善の爲に書いた歌舞伎劇『夕霧七年忌』と此作とを比べて見ると、頗る面白いことが考へられるのである。此『夕霧七年忌』の作も亦『夕霧名殘の正月』と同樣に純然たる世話物であつて、其筋は至つて簡單なものである。卽ち此作では、夕霧の死んだ後、伊左衞門は島原大阪屋の天神女郎難波が、甚しく夕霧に似てゐるといふので上せあがつて、又しても勘當の身となり、難波の爲の遊興費十五兩にもさしつかへて、その以前夕霧に生ませて、伊勢の伯父に預けてあつた娘のおせきを、大阪新町の女郞に賣らうとする。そして偶〻其昔夕霧の妹女郞であつた河內に向つて、おせきの身賣を依賴し、やがて新町へ行つて見ると、難波は十五兩の爲に三年の年期を增して、此新町へ住かへをしてをり、伊左衞門と難波との間に口說が起るのであるが、揚屋の仲裁によつて目出度く難波をつれて歸ることになるのである　此作の伊左衞門にも藤十郞が扮し、難波は霧浪千壽が演じたのであつた。此作といひ『夕霧名殘の正月』といひ、共に脚本としては、今日取り立てていふ程のものではないにしても、それが當時に有りふれた時代物じみたお家騷動物でなくし

て、共に純然たる世話物であり社會劇であつたといふことは、まことに特記すべき事でなければならぬ。何となれば其後貞享三年の五月には、近松は又しても夕霧を題材として、竹本義太夫の爲に淨瑠璃『三世相』（夕霧三世相、遊君三世相、夕霧追善物語凡て同じものである）を書きながら、それは純然たる世話物であるよりも、むしろ、時代物めいた一種のお家騒動物で、近松が純然たる世話物の夕霧淨瑠璃『夕霧阿波鳴渡』を公にするまでには、その後更に二十餘年を經なければならなかつたからである。云ひかへれば最初夕霧が死ぬると同時に『名殘の正月』が作られ、七年忌には『夕霧七年忌』が作られ、その二つが世話物であつたに係らず、夕霧の九忌には、世話物の淨瑠璃が現はれないで、九回忌に現はれた『三世相』は時代淨瑠璃であり、更に二十餘年を經て、やつと世話淨瑠璃『夕霧阿波鳴渡』が現はれたといふのであるから、世話物の歌舞伎劇が、淨瑠璃に及ぼした影響が極めて生ぬるいものであつたといふよりも、一面に於て近松が歌舞伎脚本と淨瑠璃とを書く上に、如何に異つた態度をとつてをつたか、更に換言すれば、近松が歌舞伎と操とを如何に差別してゐたかといふことが、此間に極めて明瞭に認められるのである。黑木氏は卽ち『夕霧名殘の正月』や七八年の後に『夕霧七年忌』のやうな作が書かれてゐるに係らず、更に二三年の後に『三世相』のやうな淨瑠璃の現はれたことを論じていふ。

> 既に九年も前に『名殘の正月』のやうな純世話物風の夕霧物に成功した同じ作者が、同じ題材をもつて淨瑠璃を作るのに、こんな時も場所も人も構はないお家騒動物風の夢幻的な、佛臭い物（三世相）を作つたといふことは、一見奇異の感に打たれるが、これがやがて近松は役者本位の劇作者であり、舞臺上の効果について常に考へ、其結果として、俳優本位の歌舞伎劇と、人形と音樂とからくりとの力による操との相違を十分に自覺してゐた人であることを示すものである。

處が高野博士は『近松脚本集』下卷の解題に於て、

> 元祿年代の近松は淨瑠璃と脚本とでは寧ろ脚本の方に成功してゐて、操を芝居がゝりの活動するものにして見たい、卽ち淨瑠璃を脚本仕組に綴つて見たいと苦心してゐた樣に思はれる。

といつて、近松が淨瑠璃を歌舞伎化せんことに努力してゐたものの如く見てゐられるやうであるが、それは人物の寫實的描寫であるとか、人情を描き出す上に於ての世話的取扱ひとかいふやうな點に對しては、確に共通りである。

それにしても近松が歌舞伎と操とを如何に差別しようとしてゐたか、兩者の間に如何なる差別がなければならぬかを、明かに理解してゐたことは、彼の淨瑠璃と歌舞伎脚本とを比較する時に、誰しも明かに之を認め得るのである。近松は卽ち人形と俳優との差別を明かに理解し、兩者を立派につかひ分けることが出來、從つて歌舞伎の見物と淨瑠璃の見物とを、立派に區別してゐたことをも認め得るのである。その結果として『夕霧名殘の正月』や『夕霧七年忌』の後八九年にして、なほ『三世相』のやうな淨瑠璃が現はれたのだと解すべきである。それは兎に角に世話物である『名殘の正月』が近松の作であると見る時に、之についで同じ純世話物の『夕霧七年忌』が現はれたことも極めて當然であり、又近松の他の歌舞伎脚本中には、時代物的であるよりも世話物的傾向を帶びてゐるものが多いことも一層當然であつて、此等の近松の傾向が、やがて『曾根崎心中』以下『宵庚申』に至る二十四篇の世話淨瑠璃を生み出す根源となつたのであつて、彼の世話淨瑠璃が生れるに至るまでには、歌舞伎劇に於ける長い間の苦心と努力の種が蒔き付けられてゐたのである。かくして『名殘の正月』や『夕霧七年忌』の後二十餘年にして、『夕霧阿波鳴渡』が現はれたことも充分に理解されるのである。黑木氏が夕霧劇の展開を論じて、

「夕霧阿波鳴渡」を……注意して觀察すると、舞臺上の藤十郎の伊左衞門がかうもあつたらうかと思はれる姿が髣髴として浮んで來る。紙衣を着て吉田屋の前に立つて鼻に扇を當て、横柄に喜左衞門々々と呼び立てる恰好は勿論の事、駕舁となつて平岡の玄關へ行く思ひ切つた扮裝も、瀕死の夕霧に向つて「太夫また逢ひに來たわいの」といふ不自然さも凡て大きな藤十郎の舞臺姿といふ中にとけ込んで了ふ樣な氣がする。かう考へると此作の底には、作者の藝術上の好伴侶であつ

た名優の舞臺姿を、人形劇の上に復活して見ようとする意圖が、力強く働いてゐるやうに思はれる。而して之がやがて近松の圓熟時代の淨瑠璃の諸作に見る歌舞伎との交渉の根柢であり、又淨瑠璃の歌舞伎化の時代を生み出す元となつたものと思ふ。

といつてゐるのは、我歌舞伎劇が淨瑠璃の上に如何に影響を及ぼし、今日の歌舞伎が如何にして成育するに至つたかを暗示してゐるものでなければならない。

振袖始と女夫池　尙『日本振袖始』と『津國女夫池』の二つを、共に近松作の歌舞伎脚本中にあげたが、此兩者が八六二頁及び八六三頁に述べる如く、近松の淨瑠璃を壓縮した筋書體の如きものであることからいふと、必ずしも近松の手に成つたものでもないかとも思はれる。殊に後者には、狂言作者として佐渡島三郎左衛門の名があげられたりして、如何にも近松の關する所ないものであつたかとも思はれる。けれども、其壓縮の巧妙な點から見て、前者の如きは近松の手によつたものと考へたいと、高野博士は『近松歌舞伎狂言集』中に述べて居られる。それは兎に角に、上方の歌舞伎は大體三幕ときまつてゐるに際して、此二作丈けが五幕宛にして、筋も體裁も匂ひも全く淨瑠璃同樣であることは、如何に原曲を歌舞伎風に演じようとしたものであるかを知るに好箇の材料である。

淨瑠璃の歌舞伎侵入の理由と狀況

商賣本位の事情　歌舞伎の題材や妙所などが直接に或は印象的に、淨瑠璃に取入れられたのとちがつて、淨瑠璃の歌舞伎に侵入したことについては、一層複雜なる理由がなければならぬ。其主要なる理由が二つある。その一つは、商賣本位の事情である。寛政年間に出た『芝居乘合話』の記す所によれば、

其狂言も見物の受け惡しき折柄は是非なく操狂言を取組事、年々いづれ替らぬ事ながら、狂言にて操狂言をする事は至つて恥らふ事なれども、昔と違ひ近年は、江戸生立の役者より、上方生立修行の役者多き故、とかく操狂言に成りたがる事とはなりし。上方にては近年の狂言新狂言よりは操狂言の方流行る故顏見世過て合の物といふ事ありて、十二月の末に至り、芝居興行致す事有て、其狂言思はしからぬ節は、初春早々操狂言出す事故に、年中操狂言がた多く、夫故上方役者は操のかた手覺ありて……。

かうして役者の都合と人氣のありさうなものを追うて、商賣本位から操淨瑠璃を借用するのが、最も悧巧な方法であつたのである。のみならず、危險を冒して新狂言を上演して、演出上に多大の費用をかけるよりか、繰返しては操の當り狂言を借用するといふことは、二重の利益でもあり、かくて世をふるに從つて此情況は愈々其度を加へるに至つたのである。

歌舞伎脚本の缺乏　第二の理由は立派な歌舞伎脚本の缺乏からである。元來近松の現はれるまでは、殆んど脚本と稱するに足るものなく、狂言作者は俳優の兼業であつた。多くは文字に書かないで、作者をかねた俳優が口

先で案をたてて、それによつていい頃なことを喋つてゐたのである。從つて俳優本位であつた歌舞伎の脚本には、自然文學的價値の高きもの少く、大抵が甚だ貧弱なものであつた。處が近松が現はれるに至つて、立派な文學的價値ある脚本も書いたが、元祿後の淨瑠璃には殊に藝術的價値の高貴なものが多かつた。そしてそれが他の作家を壓して嶄然として頭角を抜きんでてゐた。剽竊も借用も未だ自由自在であつた當時に於て、いつしか公然と近松淨瑠璃を、その儘歌舞伎に借用することが流行しだしたのは自然の勢でなければならぬ。成るほど元祿期の歌舞伎界に於て、實方立役の大立物であり作者をも兼ねた音羽次郎三郎の如く、「操淨瑠璃は元來歌舞伎をまねて語り、人形も歌舞伎をまねて行ふ事なり、然るを歌舞伎より操を學ぶこと歌舞伎衰微の基なり」といつて、當時漸く盛んに行はれ出した、操淨瑠璃を歌舞伎劇に借用することを、斷乎として排した珍らしい俳優もあり、又澤村長十郎も同樣の心事であつたか、「淨瑠璃事を勤むること嫌ひなりしに、銀主から强く望まれて、『國性爺』の甘輝をつとめ、新四郎の和藤內と對して甚だ不成功であつた」といはれてゐるものの、かうして大勢は遂に如何ともするに由なく、一旦操芝居に於て好評を博したものは、悉く歌舞伎に取入れられるに至り、今日現存してゐる有名なる歌舞伎狂言は、その殆んど全部が淨瑠璃を利用し、若しくは淨瑠璃から取つたものであるといつても差支へないのである。

淨曲を歌舞伎に演出の模樣　處で今日までの歌舞伎劇といへば、凡てが皆所謂チョボを入れ、義太夫節を加味したものであるが、其始め『國性爺』が歌舞伎に取入れられた時から、丁度人形淨瑠璃と同じやうに、義太夫の地合丈けをチョボが語つて、詞と記された處だけを俳優が演じたものか、或は地の文をチョボが語り、詞の文は悉く俳優が云つたものか、それとも詞の文の中で適當に俳優が喋るといふ今日同樣の演出をしたものであらうか、それとも又淨瑠璃の筋のみをとつて、之を歌舞伎式に脚色し直して、義太夫節を加へて演出したものであらうか。これは吾々の知りたい、最も興味ある問題であるが、今日記錄に之を徵することは不可能である。けれども私は

之に關して次のやうな事實を先づ考へて見たい。

歌舞伎淨瑠璃　第一は歌舞伎淨瑠璃といふものである。これは歌舞伎に壓倒された操淨瑠璃の、衰頽期に於ける一現象とも見るべく、又は歌舞伎劇の發展してゆく一傾向ともいふべきもので、淨瑠璃の太夫等が、自分の座を維持しがたくなつて、歌舞伎芝居に進出して、特に面白い一段とか、道行とか景事とかを語つたのをいふのである。これは嚴密にいへば貞享元祿の頃以前から行はれたものらしく、外記節の祖である薩摩外記が、貞享元祿の頃歌舞伎芝居に出てゐたことは知られてゐる。初代團十郎が、「鳴神上人」に扮した時の淨瑠璃は、此歌舞伎淨瑠璃と推定し得るもので、貞享元年に、江戸中村座で『門松四天王』を興行した時のものが、元祿八年前刊行の『役者繪づくし』に載つてゐる。試に其時の淨瑠璃の一節を見ると、

○鳴神上人團十郎所作上るり

去程に爰に鳴神上人は、色に浮き名の立つあらし、身にしみ〳〵と戀きぬに、墨の衣をぬぎかへて、頼む所の彌陀いらぬ、變り果てたよ水晶の數珠をば捨てゝ今は早、六尺餘りの大太刀、銘は卽ちむたい丸、一そりそらしてきの字に差し、勿體なくも不動の尊體荒繩にてしばりつ、胴中つかんで引かづき、所はふるの山道や瀧本さしてぞ急ぎける　。

又元祿十二年山村長太夫座にて『五頭大伴魔取』が興行された時にも、永閑節の祖虎屋永閑の門人虎屋喜元と豐島小源太は、謀の段（小源太）忍びの段及び道行（喜元）一心荒行の段（小源太）染小袖模樣の段（喜元）といふやうに、一幕毎に一段づつ可成り長篇を語つて役者の所作を助けてゐる。又享保元年中村座にて『式例和(やはらぎ)曾我』の興行された時、團十郎が助六の出端につかつた『和助六』といふ淨瑠璃は、江戸半太夫の門人太夫が語つてゐるが、其文を見ると、下の如く、時々俳優の臺詞がはさまれてゐる。

江戸半太夫春霞、立てるやいづこみ吉野の、山口、三浦うら〳〵と、曙出づる、日のはじめ、寝ぬに目ざます初買の、乘初めよしと乘りそむる、舟は河舟寶舟、長き夜のとをの、眠りの皆目ざめ浪乘り舟の音のよき、初すが搔に響くなる、初夜

は上野か淺草か、門說經遠寺の鐘の聲つれて、平家瀟湘の夜の雪フシウツリ拂ひもあへず、都鳥、橋場庵﨑待乳山鴫立つ澤か
道哲のここに・リフがある入日の闕の許なく、かさのしづくにそぼ濡れて雨の箕輪の冴えかへる「なぜ助さま初春に鉢卷ちや
え」一鉢卷の御不審か」色カ此鉢卷は過し頃、ゆかりの筋の紫の初元結の卷初めや、初冠で若松の、まつのはけ先すき額、
「智恵も起請も身代もおかつたるいの卷物も今夜の雪と同じこと」つゝみ八町草そよぐ草に、音せぬ塗鼻緒、キチ、シ一つ印
籠、一つ前二重廻りの雲を帶、富士と筑波の山藍の袖なりゆかし君ゆかし、君なら君なら弄ぎしんぞ、命を揚卷の是助六
が前渡り風情なりける次第なり。

これは後世の助六淨瑠璃の基礎として、相當の價値あるものであり、此が後代の歌舞伎劇に及ぼした影響も、大體に髣髴することが出來るのであるが、之によつて此當時歌舞伎の演出に際して、淨瑠璃がどの程度に又如何に用ひられたかも幾分推察することが出來るやうに思ふ。

江戸歌舞伎の脚本　更に元祿頃の歌舞伎の上演に際して、淨瑠璃が如何に用ひられたかを知る爲に、江戸歌舞伎の脚本をも少々のぞいて見たい。元來上方の脚本には上演上の注意とか、挿入の淨瑠璃とか、俳優の所作などに關して、何等記入されることなく、僅に近松作の『夕霧七年忌』の最初に「謠鼓」の字があつて、冒頭の語り方が指定されてゐる位丈けであるやうであるが、江戸の歌舞伎脚本を見ると、淨瑠璃や所作事などに關して色々の事が記入されてゐる。

……例年の如く（春駒踊あり）……さて各にて（萬歳をうたひける）（元祿十年中村座興行『參會名護屋』第一番目）

……上戸なるこそ男はよけれと書かう」（是より淨るり、此内葛城出づる）（同上第二番目）

……太宰殿に奉る（いろ〳〵狂言あり）曳く露を枕になし給ふ所へ、山三葛城（道行、說經にて出る）（同上第四番目）

……箱王殿の方へ急ぎけり（此内道行、勘三郎、團之丞仕候）（元祿十年　兵根元曾我』第二番目始）

……曾我と三浦は一家の事。眞は不動明王なり。眞の形これ見よ」と（此所市川九藏不動所作）（同上第二終）

……意見の爲に急がれけり。（此處荻野澤之丞出申さぬ筈に候へ共お望に御座候故道行まひ申候）（同上第四番目始）

……四邊を睨んで立ちにけり（此内草摺引淨るり）つひに草摺引き切り、笑ひてそこへ退きにけり。（同上終近く）

……地主權現に着きにけり（此内天王立薩摩外記淨るりあり）（元祿十一年『關東小六』第一）

……糺の宮に着き給ふ（此所にて薩摩外記露の前物狂小傳次物狂の淨るりあり）（同上第二）

「さては此繪像が現はれたものであらう。兎角奥州と取替した起請、いらぬ物ぢや、此闍爐裏で煙にせう」「私も質札がござるくべませう」不思議や死に別れし奥州が姿顯はれ出ですつくりと立ち姿、入道も太郎も揚屋の座敷の心にて挨拶、こゝにて淺間煙外記淨るりあり、茫然と惘れてゐる。――（元祿十三年興行、市川團十郎作『景政雷問答』五番目）

……彈正歎けば宮城野は空しき骸を抱きつゝ物狂はしく駈け出す（此間小松姫の道行竝に菊次郎卒塔婆問答右は外記淨るりあり△同はか原狂女の段又茂太夫をかしき仕方樣々あり）――（元祿十三年三升屋兵庫作『和田御酒殿』第三番終近）

……かゝる所に山岡は錦の直垂を着なして、かの熊坂の姿に倣ひ、互に戰ひたまひける（爰にて外記淨るりにて班女山岡所作あり）――（元祿十四年市川團十郎作『出世隅田川』終近く）

以上の説明を見ても明かなるが如く、淨瑠璃謡舞その他の所作事など、江戸歌舞伎の脚本には、大抵要所要所に書き記されてゐるので、それと脚本内容との關係や、それが又如何なる程度の所作であつたかも髣髴することが出來るのであるが、更にもつと丁寧なものになると、元祿十三年頃の作らしい『賴政萬年曆』には、

賴政勇め、「兎角某が心さへ變らねばよい、いざ歸らん」と此所淨瑠璃にて入る。

賴政いよ〳〵現心になり、此所淨瑠璃にて菖蒲が方へ忍び給ふぞはかなけれ。

など、淨瑠璃を加へることを、脚本の本文に書き加へてあるのもある。又『成田山分身不動』（元祿十六年森田座興行、三升屋兵庫作）を見ると、第二番目の初め頃に、

其他によい女官數多の公卿花折結ふ裝束はゆゝしかりける次第なり（外記淨るり佐平太所作）さて歌所は……。

とあつて淨瑠璃太夫のワキ役佐平太が所作をすることなども記されてゐる。又『早咲隅田川』(寶永二年市村座上場津打九平次作)を見ると、

……庄司あまりに歎かれて心亂れて狂亂になり(爰に物狂ひの所作淨瑠璃大出來々々)第二番目。

……女郎どもに吟味させける(大吉不具にて、道中丹前のしこなし大當り狂言あり)喜左衞門不具を見出し(第三番目)

……其跡にて兄弟菅笠を被り(都より隅田川まで道行あり大當り)隅田川に着きたまふ(第三番目)

などと所謂今日のト書に加へて、評言まで書き加へたのも見受けられるのである。

以上によつて、淨瑠璃が歌舞伎の上に取入れられた江戸の狀況や、之に伴ふ所作などについて朧ろげながら推察が出來るのであるが、更に一層之を助ける所の脚本がある。それは元祿十四年正月江戸山村座に於て興行された作者不明の脚本『傾城三鱗形』である。

傾城三鱗形　此作は文覺を主材としたもので、袈裟御前をその從兄北條義時の許嫁として脚色した點が、一般の文覺物と變つて、架空的な味に充ちたものである。此作の四幕目に文覺上人かほる姫荒行の段といふのがある。文覺上人が那智の瀧に荒行をしてゐる處へ大蛇が女に化けて現はれ、文覺を惑はさうとするのであるが、此處が普通の脚本の筋書式なのと異つて、淨瑠璃やせりふが凡て載せられてゐるのである。

○文覺上人かほる姫荒行段。

(淨るり太夫、虎屋喜元、豐島小源太正本。)

玉鉾の草の所緣も問へがし我を、ほんにわくらば色や濃く、夕日は花の時雨ぢやものを、……さめぬ間にせう洗濯を、洗々濯々洗濯は、やれ艶と色とのさめぬ間に。

(喜元)仇なれや身ほどの山の奧に來て、人目稀なる谷の方に、田舍なれどもめづらしき、初音あげたる鶯の聲にひかれて文覺は物洗うたる賤の女をつく／＼と打眺め、鄙には稀にみめ形、斯く捨てはてし身なれども、雪にはぞつと身顫ひ

して、昔を爰に思出の、扨もかほるが面影に、似たりや似たりとばかりにて、只目離なく打守り、うか〳〵見とれて居たりける。

（小源太） 見る人ありとも白絹をざんぶとひたし、振りすゝぐ谷の流れの瀬々に散る露の玉川さらさらと、さらす細布胸合はで裳裾は、いとゞふは〳〵と、折から白き細脛の見えつ隠れつほのめけば、文覺是にうか〳〵と、自然の色に失ひし魂かろき其風情、延びつ屈みつやるせなく、身をもだえしが今は早覺えず山よりころび落ち、顔と顔とを見合せて、惘れ果てたる計りなり。

文覺「やあ是はかほるぢやないか」

かほる「文覺様か」……

と歎き給へば文覺も哀れに思ひ、「成程其心ならば尼にしてやらう。幸此谷川の流れで髪をも洗ひ給へ」とあれば、かほる姫きゝ給ひ、

淨るり「實に古へは一筋を千筋と撫でし黒髪に、繋ぐや猛き大象も情らしさに和らぎて……物の哀や知りぬらん。

せりふ「さあかほる髪を洗ひめさつたか、最早剃髪すれば名號より外はない。殊にあれをお見やれ、あの日の傾く所が西でおじやる、南無阿みだ佛といふて手を合せめされい。

「すればあのお日様のお入りなさるゝ方が西方で御座りまするな。嬉しやお前を戒の師に頼みまして、只今尼になりまするは、是もよく〳〵の緣でがなござりませう。

淨るり「とく〳〵變る姿を急がせ給へとすすむれば、文覺やがて立ちかゝり、髪おろさんとしたりしが……。

結論 かくの如くして此荒行の一段は、淨瑠璃の部分と臺詞と丈けから成つてゐるのである。これで見ると、道行とか景事とかいふやうな、特別に淨瑠璃を用ふる部分が、歌舞伎脚本にも設けられてゐて、それが淨瑠璃太夫によつて演じられ、其他には、要所要所に於て、淨瑠璃太夫が活躍して、歌舞伎を色々な風に變化し、面白いものとなしつつあつたものと思はれるのである。江戸歌舞伎に於ける外記節や永閑節などの淨瑠璃や說經淨瑠璃

などの利用が、如何なる狀況であつたかは之によつて大體知ることが出來るのであるが、此等の狀況は、淨瑠璃の爲に勢力を奪はれた上方の歌舞伎にも、何等の影響を及ぼさなかつたとは思はれない。して見れば最初『國性爺』が歌舞伎に脚色された際にも、或は適當な所とか、道行などには、義太夫節か又は何節かが取入れられたと見て差支へないやうに思はれる。まして『國性爺』が二代目團十郎によつて江戸中村座に上演された際には、よしそれが義太夫節によつて助けられなかつたにしても、旣に色々の淨瑠璃が盛んに歌舞伎に取入れられた江戸に於ては、何節かの淨瑠璃によつて修飾されただらうことは疑ふ餘地ないことであるが、元々近松の作であり、義太夫節によつて評判を得たといつても、義太夫節を加へるよりも、矢張江戸に流行した江戸節の淨瑠璃を加へて上演されたと見るべきであらう。それにしても淨瑠璃を歌舞伎に加へて上演することが、江戸に於てのみならず京阪に於ても漸く多くなつただらうことは、近松作の歌舞伎脚本、『唐崎八景屛風』に於ても之を見ることが出來るのである。此作は所謂唐崎心中を脚色したもので、之にそへられた「からさき心中道行蔦山小歌」といふものは、近松の『曾根崎心中』の道行の文と殆んど同じものである。所が或は此蔦山小歌の方が『曾根崎心中』の道行より先に出來たものと主張する人もあるが、矢張自分は高野博士の說かれる如く、「蔦山小歌」の方が後のものと見たいのである。さうすると小歌の中にある「大阪ブシ」なる曲節付も、何となく自然なやうにきこえるのである。ところで『曾根崎心中』の道行と、「からさき心中」の道行とは、次の如く、詞章は殆んど同樣であるが、曲節付を見ると全く異つてゐるから、曲節その儘に取入れられたかは疑問がある。

〇曾根崎心中道行

フシ此世の名殘夜も名殘、中死にゝ行く身を譬ふればスヱテ仇しが原の道の霜、中一足ゥづつに消えて行く、ゥ夢の夢こそ
フシ哀れなれ。ワキ中あれ數ふれば ハル曉の、ゥ七ツの時がゥ六ツ鳴りて殘る一ツが今生の、ゥ鐘の響きの聞中納め、 太夫
寂滅爲樂と 二人ハル響くなり。フシ鐘ばかりかは、中草も木も、ゥ空も名殘と ハル見上ぐれば、雲心なきゥ水の面、北斗は冴

えて影ゥ映る星の妹脊の中天の川、ゥ梅田の橋を鵲の橋と契りて何時までも、我とそなたは夫ゥ婦星、地必ず添ふと ハル縋寄り、ゥ二人が中に降る涙、中フシ河の水嵩も ハル增さるべし。ハルフシ向ふの二階は、何屋とも、中ウ覺束情最中にて、未だ寢ぬ火影 ハル聲高く、チトリ今年の心中善惡の、ゥ言の葉草や繁中るらん。太夫地聞くに心もゥ呉織綾なや ハル昨日今日までも、餘所に言ひしが明日よりはゥ我も噂の數に入り、ゥ世に謠はれん。

○からさき心中道行蔦山小歌

此世の名殘夜も名殘、イロ死にゝ行く身を譬ふれば、仇しが原の道の引霜、一足づつに消えて行く、夢の、夢こそ哀れなり。ヒロヒあれ數ふれば曉の、七ツの時が六ツ鳴りて、殘る一ツは今生の、鐘の響きの聞納め、寂滅爲樂と響くなり。フシ鐘ばかりかは草も木も、空も名殘と見上ぐれば、北斗は冴えて影映る、大阪ブシ星の妹脊の天の川、わたせる橋を鵲の橋と契りて何時までも、俺とそなたは夫婦星、必ず添ふと縋寄り、二人が中に降る涙、河のオトシ水嵩も增さるべし。コトバ道行く人の聲高く、京大阪の心中の、言の葉草のとり〴〵を、フシ聞くに心も呉織、カン綾なや昨日今日までも、餘所に言ひしが明日よりは、我も噂の數に入り、世に謠はれん。……

して見ると京都の早雲座で、近松に交渉して書いて貰つて上演したといふ「唐崎心中の小歌」といふのは、歌舞伎で上演するに際して、必ずしも義太夫節でやつたものではないかも知れぬ。けれどもその中の「大阪ブシ」といふのは、同じ作の前についてゐる「八景の小歌」といふものの最初にある、

江戸フシ袖は涙の、唐崎の、雨の雫の乾きもやらで……。

の江戸節卽ち江戸淨瑠璃の曲節に對して用ひたもので、大阪を流行の中心としてゐた義太夫節をさしてゐるものと見るべきであらう。それから旣に述べた如く、『丹波與作待夜の小室節』が竹本座に上場された寶永五年の顏見世狂言として、京都の夷屋座で、『丹波與作』の筋を少し改め、『ゑびす講結御神』の外題で興行したことがあるが、其時の狂言本には原作の淨瑠璃を載せてあるところを見ると、或は只題名丈けかへて、內容はいい頃に取

捨して上演したものかも知れぬから、歌舞伎が淨瑠璃のお蔭を蒙つてゐることを知る以外に、義太夫節との關係などについては、何ともいふことが出來ぬ。之について面白い例證を提供するものは『日本振袖始』の脚本であると思ふ。

日本振袖始　『日本振袖始』の脚本は、既に述べた如く淨瑠璃と同じく五幕から成つてゐるのであるが、各幕の書出しや、結びの詞は、兩者殆んど同樣の文字が用ひてある。即ち先づ此淨瑠璃の書出しを見ると、

序詞天照大神に奉る。四月九月の神御衣は、和妙の御衣廣さ一尺五寸、荒妙の御衣廣さ一尺六寸長各四丈、替糸頸玉手玉足玉の緒のくり返し、神代の遺風末の世に惠をおほふ秋津民、千早振り袖廣戈の國平けく御す、天照大神の御孫、天津彦火瓊々杵の尊と申すこそオロシ代々に王たる、始めなれ、地久方の日の神の御影うつりし八咫の鏡、是を見ること吾を見るが如くせよとの神勅にて、民憐の仁の道、百王の後までも內待所とあがめらる、地さて又御先祖伊弉諾尊より御相傳の十握の寶劍これ勇の形義の理、御叔父素盞嗚尊猛けく勇める御器量とて、此寶劍を預り王を後見ましませば、神璽に不思議の禮智あり」

の如くであるが、歌舞伎脚本の方も、最初の出かたは此と殆んど同樣であり、只最初の奉るが脚本では奉らうとなつてゐて、其他は傍線を引いた所丈けが脚本からは省かれてゐるのみである。そして面白いことは、「序」の章付も「オロシ」の章付までも、同樣に加へられてゐることである。それから第一段やや進んだ所にある淨瑠璃の文中、

惡鬼退治の大將の印に賜はる御旗に、照輝ける月と日も、同じ胤なる天皇の御代に住む身ぞ　三重かけまくも忝くも、日の神の御弟素盞嗚尊御身の丈八尺、力千人引の岩を轉ばし。

の照輝けるが光輝くとなつてゐるのみである。また、「馬立て直し手綱も戀に紅のもみに採うでぞ三重暮急ぐ」も、一段の終「硬きを碎く牛頭天皇、末世の惡魔疫神を防ぐ、神威ぞ有り難き」も同文である。又第二段の初は兩方

共「萬古目前の境界懸河渺々として巖峨々たり」と同調でいで、ついで「火水を散して三重挑み合ふ」とか、又「尊は猶も御威勢の、……日月の旗を靡かせ三重歸洛ある。」も殆んど同樣であり、第三段の出方も二者同一で、其中間の淨瑠璃で、「頭の堅き宇賀石と、抱きしめ抱きしめ、こけつ轉んづ走りゆく心、嬉しや三重」の邊りは、脚本では「宇賀石を引抱へ、走り行くこそ、三重嬉しけれ」となり、第四段の「脇あけの袖と袖とや三重重ぬらん」も同一であり、其終の語も全く同樣で、第五段の出方も同じく「旣に時刻も夜半の雲」で出てゐる。

かくの如く歌舞伎化された脚本に於ても、到る處に原曲の淨瑠璃と似た處を設け、段數も普通の上方狂言の脚本の形を破つて、三幕でなく五幕にして、淨瑠璃と同樣にしてゐることも、各幕の最初の書出しも、結語も大抵同樣にし、更に割合に大きな切れ目であつたり、人物の出入の段落である所の三重の所の詞句を、殆んど同樣にしたといふことも、出來る丈け評判であつた淨瑠璃の原作に近く似せようとしたものであることは、容易にうなづかれるのであるが、此處で私の最も注意したいのは、序、ォロシ、三重などの用ひ方である。蓋し淨瑠璃の語り方及び三味線の上に必要な章付である序、ォロシ、三重などが、脚本に於ても、同樣の詞章の同じ場所に用ひられ、殊に三重が幾ヶ所も同じ樣に用ひられてゐるといふことは、脚本と淨瑠璃との間に、同樣な表現をねらつてゐるといふことを示すに足るものであらうと思ふ。

津國女夫池　更に『日本振袖始』に似たものに脚本『津國女夫池』がある。此作も近松作と記されてはゐるが、脚本の役書きの終に、佐渡島三郎左衛門が狂言作者と記されてゐるから、實際は近松の淨瑠璃に似せて佐渡島が書直したものであらうが、矢張原作の淨瑠璃同樣に五段にされてゐる。それに此作の役書きの終には、明かに「義太夫淨瑠璃竹本彥太夫」の語があり、更に外題の左側に小さく「竹本筑後掾直の正本ノ通り仕候」とある所から見ると、享保六年京都萬太夫座にて上演されたものであつても、此脚本の淨瑠璃は、明かに義太夫節でやられた事を信ずるに足るのである。そして脚本の書き方は大體に『日本振袖始』のそれと同樣で、殊に冒頭の、

序詞 笑を買ふ木のもと花既に老んたり、眉をゑがく窓の前月猶殘れり、優艷關雎の樂み君穩かに民安く、國傳へます秋津御代正親町の御宇、足利十三代の武將左大臣源の朝臣義輝公、曩祖尊氏公の箕裘を繼ぎ、國家の政道四惡を退け、洛陽二條室町に殿造りオロシ五美を尊み、給ひけり、地御臺所は大宮の大納言秋忠卿の御娘、去年の冬より御懷姙、永祿七年二月中旬御着帶の御祝儀とて、在京の諸大名吾も々々と出仕あり、……

の詞章も、曲節付、序詞、オロシ、地なども、淨瑠璃と歌舞伎とが全然同樣である。其他幕尾の結語と幕首の語は、一幕から三幕までは、兩方共殆んど同樣にて、脚本の第三幕の初めに「道行の跡、山の奥にも鹿ぞ鳴くなると……」とある所から見ると、歌舞伎にも道行が入れられ、そして道行の長い詞章は、淨瑠璃のと、舞伎のとが全く同樣であつたことと思はれるのである。更にまた第四幕には淨瑠璃の「千疊敷共世語」に相當する夢の場が取入れてある。此等から察すると、歌舞伎の大序や道行や四幕目の夢の場などには、義太夫節が用ひられたりして、廣告通りに、原作を縮めたやうに、可成り操淨瑠璃式に上演されたことを知り得るのである。

義太夫節と歌舞伎 此等の例から押して見ても、既に此時代には、江戸に於けると同樣に、京阪に於ても歌舞伎の上演に際して、色々な場合に義太夫節などが加へられてゐたことを斷言し得るのである。と同時に『日本振袖始』や『津國女夫池』の脚本の如きは、單なる筋書として用ひられたのみでなく、その幾分は、歌舞伎の上演に際して、淨瑠璃としても用ひられたことを推定し得るのである。ところで『日本振袖始』の脚本の現れたのは享保三年の夏で、『國性爺』が始めて京都に於て歌舞伎に上演されたのは享保元年の秋の事であるから、その間に未だ二年の差はないのである。從つて最初『國性爺』が如何なる風にして歌舞伎に上演されただらうかも、大體に想像がつくのであつて、既に此時に、後のチョボの形式が發達しかけてゐることを知り得るのである。そして『日本振袖始』が最初歌舞伎として上演されたのは、早雲長太夫座に於てであつて、榊山小四郎柴崎林左衛門等が主なる役をつとめ、淨瑠璃は都太夫一中及び其弟子若太夫及び三中、三味線は千原新六と記されてゐる所か

ら見ると、最初『國性爺』が都萬太夫座にて榊山小四郎等によつて上演された時の淨瑠璃も、或は義太夫節でなく、江戸中村座にて二世團十郎によつて上演された際には、之に取入れられただらう淨瑠璃も義太夫節ではなかつたかも知れないが、享保二年大阪にて福岡彌五郎等によつて上演された時には、勿論義太夫節が取入れられたことであらうと思ふのである。やがて享保六年春『津國女夫池』が京都萬太夫座に於て上演された時には、立派に義太夫節が取入れられてゐたのであるから、此時代には旣に侮るべからざる勢を以て、操が歌舞伎を支配しつつあり、義太夫節が歌舞伎劇の音樂として、漸く勢力を占めつつあつたことを知り得るのである。

謠曲狂言舞曲金平との關係

謠曲との關係　平曲の祖が聲明であり、淨瑠璃は語り方に於て平曲に則り、曲節に於て説經や謠曲や幸若舞曲から取入れたこと多いことは別に述べたが、淨瑠璃が其題材や戲曲的構造を謠曲に負うたことは又驚くべきものであつた。殊に近松の淨瑠璃が、題材や構想や文章の點に於て、如何に謠曲にお蔭を蒙つてゐるかを一瞥すると、實に思ひ半に過ぐるものがあるのである。

一　取材　近松が古曲に題材を取り、若しくは筋を取つて之を改變するとか、飜案によつて新工夫を凝したものは、管見した丈けでも二三十種に上り、殊に廣く謠曲を利用してゐることが目立つのである。試に其中著しいものをあげて見ると、『凱陣八島』の第二段に謠曲『勸進帳』、第三段に『攝待』が、『いろは物語』の第一段に『石橋』、『千載集』に『忠度』、『賢女手習並新暦』に『鉢の木』が、『盛久』の五段に『盛久』が取られ、『出世景清』の第一段が『大佛供養』第五段が『景清』から、『三世相』に『安宅』と『勸進帳』が取られ、『佐々木大鑑』は、謠曲『藤戸』の戲曲化淨曲化であり、『扇の芝』は謠曲『賴政』により、『大原御幸』は謠曲『大原御幸』により、『信濃源氏木曾物語』は謠曲『兼平』にとり、『本朝用文章』の第四段は謠曲『壇風』から取られ、『忠臣身替物語』は仲光と敦盛の飜案である。又『烏帽子折』の第三段は謠曲『烏帽子折』から取り、『十二段』は『隅田川』や『熊坂』から材をとり、『柏崎』は『柏崎』により、『松風村雨束帶鑑』第三段には、『松風』が大に應用され、『弱法師』は『弱法師』から取り、『最明寺殿百人上﨟』の「女鉢の木」は謠曲『鉢の木』の改作

であり、『雪女五枚羽子板』には『放下僧』が應用され、『用明天皇職人鑑』の鐘入の段には『道成寺』が用ひられ、『田村將軍初觀音』は謠曲『田村』により、『本領曾我』の第一段は「熊野」により、『吉野忠信』の第五段は『忠信』から取り、『栬狩劍本地』の戸隱山の場は謠曲『紅葉狩』の飜案であり、『孕常盤』の第一段は『橋辨慶から、『大職冠』は『海士』からも取り、『嫗山姥』は『仲光』及び『山姥』から、『天神記』の第四段は『舞車』から、『殩靜胎内捃』は『正尊』と『安宅』から取り、『酒呑童子枕言葉』は『大江山』を脚色したものであり、『平家女護島』の鬼界ヶ島の段は『俊寛』をとり、『双生隅田川』は『隅田川』からとつたものである。

二　着想　地の文と詞の文との戲曲的表現の形式は、もともと謠曲を基礎としたものであらうが、さうした劇的要素の點だとか、題材を謠曲に借るとか、材料又は筋を利用して飜案改變するとかいふ大仕掛な點にまで及ばないにしても、謠曲の或部分からヒントを得るとか、一寸した着想をかりて來て、巧に結構を整へたものは限りなく見出されるやうである。中にも『安宅』の勸進帳のやつしは、『文武五人男』、『義經東六法』『殩靜胎内捃』『三世相』等に巧に利用されてゐることは別に說いた如くである。其他『蟬丸』は謠曲『蟬丸』に、『天鼓』は『天鼓』にヒントを得、『賴朝伊豆日記』の第三段に於て朝日の前が芭蕉の精となりて賴朝と語るあたりの如きは、明かに謠曲『芭蕉』から着想をかりたものである。それから『本朝用文章』の第五段薪能の場は能の『放下僧』の敵討を借りて、演能の間に敵討をやるやうに仕組まれ、『傾城酒呑童子』の第三段では、謠曲『松風』が蔭で上演されてゐる構想になつてをり、『堀川波鼓』の上卷でも、謠曲『松風』が蔭で演ぜられてゐることになつてゐる。又『關八州繫馬』では四段目に謠曲『土蜘蛛』が少からず應用され、應の女小蝶の名はそのまま謠曲からとられてゐる。けれども其名から見ると、如何にも何かしら謠曲と深い關係がありさうに見えて、其實ないのが『西王母』と『雪女五枚羽子板』である。それでも前者の桃の傳說丈けは謠曲『西王母』からかりて來られてゐるが、後者は謠曲の『雪女』とは全然緣がないやうである。

三　詞章　謠曲の詞章が近松に取入れられてゐることは實に驚くにたへたもので、一通り眼を通した丈けでも謠曲百篇に及んでゐるやうである。中にも最も多く引用されてゐる謠曲は、矢張『松風』で、近松は餘ほど此曲が好きであつたのではないかと思ふ。前項にも述べたやうに、陰で謠はれる謠曲として此曲を二度までも選んでゐるのである。此外には安宅、道成寺、天鼓、鉢の木、山姥、熊野等が、引用されてゐる總量に於て目立つてゐる。又淨瑠璃の中に謠曲の文章の多く引かれてゐるものとしては、『佐々木大鑑』に於ける『蘆刈』、『西王母』に於ける『景清』、『融大臣』に於ける『融』、『用明天皇』に於ける『道成寺』、『女夫池』に於ける『邯鄲』、『嫗山姥』に於ける『山姥』などをあげることが出來る。

以上の如く謠曲の曲節表現の形式以外に、題材や着想や詞章の近松の淨瑠璃に取入れられたこと限りないものがあるのであるが、近松は他の歌曲を應用する場合と同じく、決して單なる引用に止まることなく、題材を取入れても巧に之を消化し、自己のものとして構想をやり直し、平板なものを複雜なものに、無趣味なものを奇拔なものに飜案改作して巧妙を極め、勸進帳の着想をかりて、其やつしを作るに方つても、其奇警と創意とに目を見張らしむるものがあり、詞章をかりて來ても、自由自在に利用して之を生かし之を働かして、殆んど妬しさを感ぜしむるのである。若しそれ謠曲が近松に利用されて、如何に素晴しいものとなるかを知らんが爲の、適切な一例としては、吾々は『道成寺』の取入れられた『用明天皇職人鑑』の第三段をあげることを以て足ると思ふのであるが、兩者の構想の差異を示す微細なる比較研究は他日にゆづることにして、能樂の動作の單純で象徴的なるに反して、操に於ては、人形遣を用ひて寫實的の動作を表はし、一面に於てはからくりの應用を以て、ロマンチツクな舞臺上の變化と複雜さとを作り出さんことに意を用ひたが爲に、構想自ら複雜となり、之につれて曲節も亦甚しく變化に富んだものとされてゐることを、今は只附加へておくに止めたいと思ふ。

舞曲との關係　舞曲の語り方の曲節が、隨分淨瑠璃に轉用されてゐることは曲節の研究で述べたが、舞曲を題

材として脚色を加へたものは、近松には餘り多くを數へることが出來ぬ。これは舞曲そのものが、謠曲ほど澤山なかつたといふことが第一の原因であらうと想像する。それから第二の原因は舞曲そのものが、近松以前に於て、他の太夫によつてその儘淨瑠璃節で語られ、既に飽かれてゐるものが多かつたにもよるのではなからうか。それにしても、近松が舞曲から題材をとつたものには數篇が見られる。卽ち『出世景清』の第五段が『景清』から、『大職冠』が謠曲『海士』と舞曲の『大職冠』から、『頼朝伊豆日記』の第一段は『文覺』から、『用明天皇職人鑑』の山路の道行は『烏帽子折』から、『信田小太郎』は『志田』から、『百合若大臣野守鏡』は『百合若大臣』及び『鎌足』から材料を取られたものである。その他舞曲の詞章の引用されたもの少くなく、『平家女護島』の第三段後半には舞曲『大職冠』から大分詞章をかり、舞太夫を用ひて滑稽じみた場面が描かれてゐる。

狂言との關係　謠曲ほどにはないが、狂言も近松によつて屢〻利用されてゐる。先づ狂言『花子』は大分近松の氣に入つたと見えて、『凱陣八島』と『井筒業平河内通』とに二度其筋を使はれてゐる。『八島』の方では義經と鄕の君と辨慶とが人物であるが、『河内通』では業平と伊駒姫と太郎冠者の般若五郎と三人が活躍することになつてゐる。二度とも主人公が浮氣を嫉妬されまいとして、太郎冠者を身替りにしておくと、女がやつて來て僞物の主人公を見つけて、やがて歸つて來る本物の主人公をいぢめるといふ『花子』の仕組をその儘取入れたものである。けれども『河内通』の方では太郎冠者の五郎は化の皮が現はれると、「業平殿は井筒姫いや、井筒屋の神事で祭に呼ばれ玆は跡の祭ぢや」といつて逃げ出すと、伊駒姫はたまらなくなつて、業平が今まで五郎に着せてゐた烏帽子淨衣をまとうて、後を追ふことになつて多少の改變が行はれてゐる。

『義經將棊經』では、狂言『笠の下』（大藏流では『地藏舞』）が第一段に用ひられて、鈴木重家が奥州下りの途すがら、淨瑠璃姬の三河矢矧の館に宿を乞うて、鎌倉の禁令破りの口實を作る爲に、笠を姬の館にあづけて、その下に宿つて目的を遂するといふ、原曲の仕組をその儘かりてゐる。また『一心五戒魂』の第五段では、狂言

『地藏舞』が借り入れられ、文覺上人が大和巡りの途中、奈良の猿澤の池畔で醉ひつぶれて、笠をとつて拍子舞を舞ふことになつてをり、一緣日にまかせて二十餘杯呑みければ麹の花が目にあがり、右の方へたぢたぢ、左の方へたぢたぢ、六道の地藏が酒に醉ふた見さいな、とつぱいひやろのフッ倒れ前後も知らず臥」してしまふといふのである。『天鼓』にはまた狂言『こんくわい』（鷺流の「釣狐」）がくどくどと應用され、『浦島年代記』には狂言『ぬけがら』が應用されてゐる。浦島の女房が酒に醉つ拂つて拜殿に他愛もなく寢ころんだのを見ると、浦島は懲らしめの爲に、そこに奉納されてゐた陵王の舞樂の面を女房に被せておく。女房は目がさめて御手洗の水にうつつた自分の顏の鬼面なるを見て仰天し、自らの正體が龜であることがばれたと思つて悔むのである。醉ひつぶれた太郎冠者に、鬼の面を大名が被せるといふ『ぬけがら』の仕組その儘である。また節事で賑かな作である『松風村雨束帶鑑』の第五段には狂言『靱猿』がその儘とられてゐる。日の御座寶劍が見事にもとに歸つた祝にかねて、守護の龍神に對する報恩の爲とあつて、廣澤の池畔で芝居が催されることになり、狂言師が『靱猿』をやるのである。成程文章こそ原曲よりか幾分裝飾されてはゐるが、全く原曲其儘の結構が演ぜられ、終末が舞で納められることになつてゐる。

以上の外『吉野都女楠』には狂言『小舞』の詞章が、『平家女護島』や『兼行法師物見事』などにも狂言『御曲』の詞章が用ひられ、また『團扇曾我』『三世相』『賀古敎信七墓廻』『大職冠』などには、狂言の小歌の用ひられてゐるのを見るが、それよりも面白いのは、『最明寺殿百人上﨟』の女勢揃の前と、『傾城反魂香』の最初とに狂言の樣式が取入れられてゐることである。前者に於ては、最明寺殿の留守番たる御臺所が、早打の飛脚をつかつて諸大名與力勢揃のお觸を出す、飛脚は卽ち「なうなう忙しや忙しや、只今われら當國へ下る事餘の儀にあらず……」といつて、自分の仕事の理由を狂言風の詞で滔々と獨り喋り立てるのである。『反魂香』に於ては繪師狩野元信が一僕雅樂之介をつれて、越前國氣比の浦へと名松の寫生に出かける。そしてまことの松ならぬ松の

階級即ち太夫の遊女遠山に會する。此間に於ける元信と里人及び遠山との問答が、あくまで狂言の様式を以て述べられてゐるのである。

金平との關係　金平といふのは、江戸和泉太夫の語つた淨瑠璃の通稱である。和泉太夫は薩摩淨雲の弟子で、後に櫻井丹波少掾平正信といつた。彼は元來武勇を好み、其子長太夫や弟子の源太夫と共に、武勇物淨瑠璃を語つてはやらせた。その淨瑠璃の材料中に坂田金平といふ人物を假想し、それが金時の子として粗放剛膽な行動をするやうに仕組み、未だ武勇殺伐の氣風を好む江戸の人氣に投じ、他の諸流を風靡するに至つたものである。勿論金平以外の豪勇物語もあつたには相違ないが、何しろ和泉太夫の金平淨瑠璃が最も人氣があつた爲に、武勇物の淨瑠璃は皆金平物の名に包まれてしまつたのである。つまり、『四天王物語』や『酒呑童子』などの類型にまとめられるべき一切の淨瑠璃が、金平物の名によつて知られてゐるのであつて、內容が豪快武勇なる所から、曲節も亦之に伴うて荒く、それが遂に江戸を征服して、金平節でないと淨瑠璃でないといふ様な感さへ起さしめたのである。それは明暦萬治の頃のことであつたが、萬治の初から寛文の頃になると、此大勢は上方をも動かさないではゐなかつた。此頃まだ大和掾といつた井上播磨は、即ち金平趣味の武勇談を語つて、上方に其勢を振うてゐた。けれども播磨の語つたものは、和泉太夫式の無味乾燥な淨瑠璃ではなく、武勇修羅の間に、情味もあり戀もあり愁歎もあり、曲節の豐かな道行も景事もあつて、自ら江戸節と異つた播磨節の特長をもつてゐたのであつた。此金平節は貞享頃に至つて、漸く上方人に飽かれて來ると、更に一層の和か味を加へたものとなつて來たが、それでも金平節の豪快剛勇な味は依然として其基調をなしてゐた。播磨の又弟子である竹本義太夫も當然此金平味の豐かなものを語つたことがあつた。それは筑後掾直の正本として發行された『古播磨風筑後丸』と題する節事集を見ると明かである。それには『公平甲論』とか、『武平宗平』とか、『三浦軍法比』とか、『頼光跡目論』『四天王筑紫責』『源平歌論』などの金平物の節事が澤山收めてある。

かうして竹本義太夫が始めから金平物を語つてゐたことは明かであるが、近松は金平物とどんな關係をもつてゐたであらうか。何は兎もあれ、近松の元祿二年五月上演の『忠臣身替物語』は虎屋喜太夫上總掾正信の正本である『金平法問諍』（寛文三年九月）の改作であり、又元祿八年三月上演の『多田院開帳』も、井上播磨の正本『頼光跡目論』の改作である。『多田院』とは關係淺からぬ『文武五人男』も、要するに金平物の脱化である。凡ての近松の曾我物にはかうした氣分が漲つてゐるのであるが、殊に『曾我五人兄弟』の第三段に於ける「兵揃へ」は、その氣分をねらつて書いたものである。この節事の場面は頼家の館の一室に於ける障子に描かれた武人傳の説明で、日本武尊を始めとして、坂上田村麿、田原藤太秀卿、鬼神退治で知られた惟茂、鎭西八郎爲朝、義經、辨慶、忠信、金王丸、義仲、渡邊綱、坂田公平、その他名だたる武將が描かれてをり、それが金平風の豪快な曲節で畫解きをされてゆくのである。

かうして近松も其取材に於て、金平淨瑠璃の影響を受けてゐるのみでなく、其作品中に屢〻用ひた辨慶とか朝比奈三郎とか熊谷直實とか文覺上人などの人物を、可愛氣と可笑味をもつた、金平風の人物として描いてゐるのである。『世繼曾我』の第一段に於ても、新開荒四郎が、頼朝から狩場の手柄を帳附けせよといはれると、御所の五郎藏が曾我の五郎を生捕にしたのを第一の勳功とつけ立てるなり、朝比奈は憤然として、此度の狩にてとめた猪猿鳥の物數をとめよとの諚はあつたが、人間を毛物同然に生捕つたことを記せとはなかつた。時宗は人間だ猪ではない、頼朝が日本無双の侍とほめたものを、よく畜生扱ひにした、人を殺しても猪猿同然ならば、己は汝を斬つて新開の荒四郎一匹と記されようといつて飛びかかるのである。『曾我扇八景』の上卷にても、飯原左衛門が鶴を獻じて頼朝から褒美として舞鶴の紋をつけよといはれると、昔から舞鶴の定紋をもつてゐる朝比奈は承知せず、工藤との間に大喧嘩を始め、「飯原が紋が一尺ならば朝比奈は八尺、飯原が八尺ならば朝比奈が紋は五間四方につけちらす」とわめき立て、遂には「祐經が烏帽子首定紋にして見せん」といつてあばれまはるのであ

る。更に『曾我會稽山』の第五段を見ても、朝比奈は小猫をさげる如くに京の小四郎の細首をつかんで賴朝の前へ出て、こんな奴には剃刀をあてるも穢はしい―義秀が手剃刀戴けと、髮くるくると手にから卷き、一引きぐつとあ痛たた、おお痛い筈一引きが千僧供養、二引きが萬人の物笑ひ、鳥の毛を引く芥子の花もぐ、ずんぼろ坊主、ねつたい坊主鉢坊主是がお寺の長助と笑ふてこそは追立て」るのである。更に『加增曾我』の第一段を見ると、「龍宮城を踏ぬいて、堅牢地神の頂きの駒の蹄は屆くとも踏んだる土を一足も引くまじ去らじの膝の骨、金剛須彌山鐵團山、峯の嵐に落葉して鐵の鳥居の二柱聳えし如くな」る五郎時致と朝比奈三郎とが、金平式に馬の鎹引といふ大立廻りをする場がある。近松は朝比奈と共に時致をも到る處で、荒事好みの金平風の腕白者として描いてゐるのである。

熊谷蓮生房も度々金平式の大坊主として近松に描かれてゐる。『盛久』の第三段の二場、都大原の庵室には、敦盛の室法正覺と忠度の室菊の前とが尼となつて清楚な生活をつづけてゐる。丁度そこへ熊谷蓮生が訪れて眞盛りの櫻を切り倒し「今の浮世に花はをりない」といつて、敦盛を手にかけたことを歎き「敦盛をさへ手に掛けて失ひし某が此花花と思はんや、なま中つらき櫻花咲かせて物を思はんより同じ煙と消えなん」と大聲あげて泣くのであるが、やがて小山の太郎宗重が亂入すると見るより早く、一睡しかけてゐた蓮生ははね起きて、軒の松の木掻いつかみ、根際からぽつきりと折つて、敵の一黨を打拂ふのである。その樣さながら朝比奈流であり金平式である。文覺上人も『賴朝伊豆日記』では度々可笑味をもつた金平式坊主として描かれ、或時は恐ろしい剛膽さで役人共の肝をつぶし、或時は泥棒の手から金銀を奪ひとつて、不動の化身とまでかつがれ、大に怪僧振り豪傑僧振りを發揮してゐる。

同じ金平式の荒事師でも武藏坊辨慶は、朝比奈よりももつと愛嬌者として近松に扱はれてゐる。『吉野忠信』では竹田街道の髮屋へ飛込んで色んな滑稽じみたことをやる。『孕常盤』の第三段で、常盤が忽然産氣づいた時は

「花の都で隠れもなき黒鐵婆と申す大名人の取あげ婆」といつて辨慶は飛出して來る。かうして一面がきち筋骨高く頬骨荒れ、繩取六人宙に引立て睨み廻せる面黒く護摩にくすぶる不動尊」のやうな辨慶は喧嘩爭闘が大の好物で、時には阿修羅の如く荒れ狂ふかと思ふと、矢張江戸風の金平ではなくて、時には洒脱滑稽味のある元祿風上方風の金平として、近松にこしらへあげられてゐるのである。

斯くの如く近松は金平風の人物を描くにしても、之を江戸風の剛勇一方の面白味のない人物として取扱はず、矢張上方風元祿風近松式の人物として面白味を吹込み情味を加へ、豪快な中にも滑稽味のある、愛らしげな人間に作りなほしてゐるのである。そして元祿期はいふに及ばず、享保時代になつても、かうした趣味をまんざらすて切ることなく、絶筆『關八州繋馬』にまで取入れてゐることは、此曲の初段の終にある「性こりもなき殘黨原、一度に群り來る所を引寄せ引寄せ首すつぽり、踏つけてはぽんとぬき、南方毛拔釘拔まさりの二人の手先、一人も洩らさぬ拔首は、酸漿ほるより易かりける、公時首を門柱にくくりつけ打ちかたげ、きよひよんとひよんのをさめの拍子」の一節の中に、和泉太夫の芝居に於て、金平が他の人形の首を矢鱈に引拔いたといふ面影を忍び得ることによつて、明かに認めることが出來るであらう。また以て如何に近松の淨瑠璃が一面に於て金平味を豐富にそなへてをり、近松が時代人の興味を迎へ、それに媚びもしてゐたかを知るに足るであらう。



第二圖　竹本義太夫肖像（木谷蓬吟氏所藏）



竹田出雲肖像（谷文晁筆）

近松の周圍の人々

近松に關係ある淨瑠璃太夫など數人の傳記は、曲節の關係や藝術觀、その他研究上の參考として必要であるから、主なるものについて概略を記することにする。

井上播磨掾　近松の『花山院后諍』は播磨の爲に書かれたといひ、播磨は此作の他にも、近松のものを幾つか語つてゐるやうであるが、其傳記は審かでない。『操年代記』及び『竹豐故事』等の記す所によると、元來京都の人にて、井上市郎兵衛といつて、大内の御簾調進を業としてゐた。謠曲が好きであつたが、虎屋源太夫の門人となつて淨瑠璃を學び、江戸萬歳を應用して一派を立て、明暦四年には大和少掾の官名を受領して、藤原貞則と號し、寛文の末には勝則と名乘つたこともあり、延寶二年には播磨掾となり、藤原要榮といつてゐた。元來が謠曲畑の人なるが爲に、始めの頃は謠曲趣味のものを語つてゐたが、やがて江戸から侵入した金平節の影響を受け、後には主として武ばつたもののみを語つてゐた。京都に生れながら、京都に行つたことなく、二十年間大阪に住んでゐた。貞享二年の夏、京四條の芝居に招かれ、得意の『賴光跡目論』を語り、中途病を得て五月十九日京都に死んだ。此時年五十四歳であつたといふが、歿年や年齢には多少の疑ひがはさまれてゐる。何れにしても大阪に於ける淨瑠璃中興の祖といはれ、彼の歿後井上市郎太夫や、清水理兵衛を經て、清水理太夫に至つて、淨瑠璃節を大成し所謂義太夫節を創始するに至つた。

山本角太夫土佐掾　角太夫の傳記も播磨や他の太夫のそれの如くに明かでない。或は虎屋源太夫の門人であつ

たといひ、又伊藤出羽掾又は伊勢島宮内の弟子だともいはれる。始めは大阪にあり、後に京都に移り山本角太夫と稱し、延寶五年十二月十一日口宣を拜して土佐掾と改めたといふが、其前年には相模掾と稱してゐた。彼が京都に在つて角太夫節を語り持囃されてゐたのは、加賀掾より少し早い頃で、寛文から延寶元祿にかけてのことで、手妻からくりを用ひて見物を喜ばしてゐたものの樣である。これは彼が手妻からくりで有名な出羽掾座に居たことによつてもうなづかれることであるが、彼が出羽の門人といひ、岡本文彌が彼の弟子だなどいふのは、文彌の項で說いた如く、角太夫が初代文彌の弟子で、二代文彌を弟子としてゐたことなどが混亂したのかも知れない。それにしても彼の好んで用ひしめたといふ南京操とか手妻とかいふのは、今日の奇術手品の類を主としたもので、彼の正本『信田妻』の中に於ける阿倍晴明の手妻はその代表的のものであらう。それには晴明が道滿と腕比べをすることになつて、三寶にのせた十五個の大柑子に蔽ひをさせ、十五匹の鼠に轉じかへたとか、一條の橋を通りかかつて道滿の爲に寸斷された保名の體に對して晴明が祈を凝らすと、寸斷された死骸の各部は、鳥獸などに運び來られて、もとの保名に生き返つたといふやうな、からくり味が編みこまれて居たのであつて、彼が此種の淨瑠璃を好んで語つたことによつて、大抵其流風を想像することが出來ると思ふ。

岡本文彌と伊藤出羽掾　常盤津の系圖では伊藤出羽掾と岡本文彌とは同一人であるといひ、又は伊藤出羽掾は單に淨瑠璃芝居の座主の名であるといひ、從つて文彌は別人で、信濃掾といつただらうといひ、或は又岡本文彌は山本角太夫の弟子であるといふ。色々の文獻を一々調べて見てもなかなか諸說まちまちである。近い所で只一つ問題になるのは、『繪入淨瑠璃史』中卷に於ける水谷不倒氏の說である。氏は「手妻太夫山本飛彈掾」の項に述べていふ。

「伊藤出羽掾は、道頓堀の淨瑠璃名代としては、最も古く且有名なるものにて、多くの芝居の主位にありしも、淨瑠璃太夫としては、殆ど名聲を聞かず。蓋し彼は唯淨瑠璃の名代にして、太夫は別にありし事を知るべし。換言すれば出羽掾に

ては種々の名人の太夫のありて芝居を勤めしなり。山本角太夫も大阪にありし間は、此座の太夫なりしが如し。是れ寛文年中の事なるべし。其後貞享元祿に至りては、岡本文彌は此座にあり。彼が流暢なる文彌節を語り出すと同時に、手妻人形の太夫山本飛彈掾も亦同座の人なり。……」

からいつて例の『棠大門屋敷』に、錦文流が述べてゐる山本彌三五郎が、人形細工人として山本飛彈掾の官名を受け、翌年更に河内掾に重任せられたことを說いて、『勝尾寺開帳』『文七一周忌』の二淨曲のことを述べ、ついで『傾城勝尾寺開帳』の題簽に、

手袢太夫　山本飛彈掾　源清賢　重テ任河内掾ニ口宣二通頂戴。

太夫　信濃掾　藤原信勝。

上るり　岡本利太夫　岡本半太夫。

とあり、又『かりがね文七一周忌』の題簽にある、

手袢太夫　飛彈掾　源清賢、御細工人京ニテ重テ受領名四天河内掾御綸旨二通頂戴。

太夫　信濃掾　藤原信勝。

を引用して、次の如き說を立ててゐられる。

「扨此手妻人形の正本に、太夫信濃掾とあるは何人なるか、藤原信勝といふ名より推せば、伊藤出羽掾の改名なるが如く思はるれど、同じ『雁金文七』（『一周忌』と同本）七行の丸本の方には、伊藤出羽掾の名あれば、出羽掾とは別人なることを知り、又『勝尾寺開帳』には、上るり岡本利太夫、同半太夫とありて、利太夫は岡本文彌の門人なれば、半太夫また然るべく、二人の門人にツキを語らせし信濃掾は、是岡本文彌の受領號なることを知ると雖も、文彌の受領について未だ聞く所なければ、こゝに疑を存し措くべし。」

このあとで水谷氏は更に山本飛彈掾が京阪を風靡し、何れの操座も影響を蒙らざるものなかつたことを述べて

ゐられる。蓋し山本飛彈掾は出羽掾座の人であつて、彼の手妻式の藝が大に見物を喜ばせ、西國までも名を知られ、「西國巡禮も京にては內裏さま、大阪に來ては出羽掾の芝居を見て歸らねば西國したる甲斐なきやうにもてはやしける」（嬉遊笑覽）といふのと調子がとれてゐるやうである。處で水谷氏の說によつて吾々の注意を引起される主なる點は、

第一　出羽掾は唯淨瑠璃の名代にて、別に太夫をかかへてゐたといふ點。

第二　貞享元祿頃に岡本文彌と手妻人形の太夫山本飛彈掾とが、同じく此出羽掾座にゐたといふ點。

第三　『雁金文七』に信濃掾とあり、內容の同一な『かりがね文七一周忌』に伊藤出羽掾とあるから、信濃は出羽の改名でなく別人とされてる點。

第四　信濃掾は岡本文彌の受領號なることが、以上二淨曲の題簽によつて推定出來るが、受領の事實をきかぬから疑ひが存するといふこと。

以上の四點中、第二は疑ひないことだが、第一の、出羽掾の淨瑠璃太夫としての名聲をきかず、又古くから知られてゐるが、怪しげな文獻にもさうあるから、只の座元の名だらうとされてゐるのは確なことだらうか。出羽掾の名のある正本は隨分澤山あるが、單なる座元だつただらうか。第三の信濃掾と出羽掾とは果して別人であらうか。信濃と文彌とは同一人にしてもそれは文彌の初代だらうか、二代だらうかといふやうなことは、まだ研究の餘地が隨分あるやうである。私は目を通した正本十種ばかりについて先づ考へて見たい。

一　あさいなしまわたり――寛文二年。

伊藤出羽掾正本。金平繪入五段、京都板。

二　さんせう太夫――延寳六年四月。

何人の正本ともなし。六段物。京都正本屋五兵衛新板。

三　四十八願記阿彌陀の本地――貞享元年八月。
岡本文彌正本。京都近江屋治郎右衛門板。

四　日蓮上人御誕生（題簽法華守護）元祿四、未年菊月。
伊藤出羽掾正本。上るり濱本七兵衛、（破損して、外に岡の字見ゆ。）繪入五段。大阪吉身屋藤九郎板。

五　源平太平記。
上るり今文彌。からくり山本彌三五郎。繪入五段。京都正本屋喜右衛門板。

六　生玉北向八幡宮。
前に信濃掾正本、奥に出羽信濃掾正本とあり。繪入十八行三段物。京都西澤藤九郎板。

七　傾城勝尾寺開帳（前出）
太夫信濃掾、手𢮦太夫山本飛彈掾、重任河内掾、上るり岡本利太夫、同半太夫。正本屋仁兵衛板。

八　山桝太夫。
題簽出羽掾直〇（一字不明、更に横に幷べて）岡本阿波太夫。
中に外題下に山本河内掾作。奥附に伊藤出羽掾正本。大阪正本屋仁兵衛板。

九　雁金文七――元祿十五年、（九月九日）
伊藤出羽掾正本。一段物七行本。大阪正本屋平右衛門板。

一〇　かりかね文七一周忌　元祿十六年（前出）
作者山本飛彈掾作、一段物。
太夫信濃掾、手𢮦太夫飛彈掾。大阪正本屋藤九郎板。

以上を見ると、先づ『伊藤出羽掾正本』といふのが三四種はある。して見ると、伊藤出羽は座名ばかりでなく

太夫でもあつたやうにも思はれる。それから『聲曲類纂』には寶永四年印行の『男色比翼鳥』に「文彌節も古めかし」とあるといへば、此頃はもはや盛りを過ぎたらしいが、『嬉遊笑覽』には「阿波太夫は愁ふし上手なり、享保二年の草子娘容儀に、出羽芝居のあは太夫が愁節に打込み『四十八願記』の三段目を覺てひとり慰みて泪をこぼす云々」とある所から見ると、享保頃まだ文彌の弟子阿波太夫は相當人氣をもつてゐたことが知れるのである。その阿波太夫は泣き節の太夫であつたといふ文彌の、只の弟子であつた丈けであらうか。今文彌といふのは誰であらうか。阿波太夫のことどもだらうか。それとも二世文彌のことだらうか。文彌と信濃掾と同一人にしても、その文彌は初代でなくて二代ではなからうか。それから出羽信濃掾と書いたのは如何なる意味であらうか。一人であらうか、二人であらうか、父子であらうか、出羽座の信濃掾といふ意であらうか、一人とすれば文彌と信濃とは同一人であるとして、更に出羽掾とも同人の意であらうか。それからそれと色々な疑ひが起つて來るのである。處で私は先づ便利の爲に『生玉北向八幡宮』の『出羽信濃掾正本』の意義について考へて見たい。これは正本の前の方に信濃掾とあるのだから、兎に角信濃掾の正本であることは疑ひないのである。それでゐて、何故に出羽の字を頭にかぶらせたのであらうか。それは出羽掾座の信濃掾の正本といふ意ではなからうか。出羽掾座を起した人が、病氣か何かで信濃掾にその座を讓つて、信濃掾が其二代目をついでゐたので、元來は座名でもあり、太夫名でもあつた出羽掾を頭に冠せたのではなからうか。そして初代の岡本文彌は出羽掾座の座元でもあり、太夫でもあり角太夫の師匠でもあつたのが、今文彌といはれる信濃掾に、座元をつがせ、二代目岡本文彌は時々出羽掾ともいつたり、信濃掾ともいつたのではなからうか。その二代目の文彌が角太夫の弟子となつたことがあり、遂に阿波太夫といふ優れた弟子をもつてゐたものだと見れば、前に列記した正本と太夫との關係が大體うなづけるやうに思ふ。尤も第二の『さんせう太夫』は節付から文彌の語り物らしく、第五の『源平太平記』は山本彌三五郎が飛彈掾の免許を得た元祿十三年前のものらしく（其名の點から）思はれ、第七の『勝尾寺開帳』

は十三年後、第八の『山桝太夫』は山本飛彈掾が飛彈掾となつた翌年河内掾となつたのであるから、順序として『勝尾寺』の後、『雁金文七』前の作であらう。私の此推定によると、寛文から元祿の初頃までの伊藤出羽掾は初代岡本文彌その人のことで、元祿半ば頃から末にかけての出羽信濃掾は卽ち二代文彌であらうと思ふ。斯う見ると『聲曲類纂』記載の『常盤津系圖』の示す文彌の系統と偶然よく符合するやうである。此立場に立つて私は文彌節の曲節を調べて見たいと思ふ。何れにしても、文彌の初代二代とも、其他の經歷などについては不詳であるが、初代岡本文彌は元祿七年に死んでゐる。

宇治嘉太夫加賀掾　義太夫以外に、近松の作品と最も深い關係のある淨瑠璃太夫は宇治加賀掾である。彼は紀州和歌山の宇治といふ地の生れだといふので、宇治を姓としてゐるが、本來は德田氏であつた。幼にして井上播磨の淨瑠璃を學び、京都に行つて竹屋庄兵衛と操芝居を起し、淨瑠璃宇治嘉太夫の大看板をあげた。元祿十年版の彼の淨瑠璃集たる『紫竹集』に於て、彼が自らの經歷を說く所によると、それは彼が四十一歲の時にて、延寶二年のことであつた。其時彼は『大磯虎遁世記』といふ新作を上演し、播磨風を表とし、自ら工夫して「節くばりこまかによはよはたようつくしく」語つて好評を博し、延寶五年閏十二月十一日に宇治加賀掾好澄の官名を受領した。元祿十六年が丁度六十三歲にあたる所を見ると、寛永十二年に生れ、慶安四年十七歲の時から藝道に入り、二十四年間の修業をつんで、四十一歲にして一流を語り出したもので、嘉太夫節の名は忽ち知らるるに至つたのである。播磨を師としながら、遂に艶のある曲風を始め、濡事を得意としたものらしいことは、海音が『古今の序』に播磨節を評して「井上播磨が淨瑠璃は、節細やかにおとなしく、譬へば太り女房の、地無小袖のかいどりし、誠少き男をば、侍兼山の時鳥、おぼしまに立如くなり」といひ、又嘉太夫節を評して、「我身にしれば里の名も宇治嘉太夫が一曲は、勤の外のむつ事にきぬぎぬ惜む酒のかん、やうじ折焚く爐の煙、胸に比べて懷かしや、褄も裳もしどけなく、ほがらほがらと夜は明けて、木々に囀る鳥本や、雲の眉墨ほのかにて、光納ま

る有明の、月の笑顔の鏡山」といつた事によつても、自ら知られるであらうと思ふ。『外題年鑑』に擧げられた處に見ても、彼は百篇以上を語つてをり、中には、自ら新作もし改作したものもあり、古淨瑠璃時代の近松の作の大部分は彼の語つたものである。彼は節章墨譜をつけた八行の稽古本を始めて發行させ、後世の丸本と稱する稽古本の端を開いたといはれてゐる。水谷氏は延寶八年の『つれつれ草』が此八行本の最初だらうかといつて、『聲曲類纂』の貞享二年説に疑ひをなげてゐられる。彼はまた淨瑠璃の上演に機巧(からくり)を應用することを好んだ一派にて、其正本にはからくり傾向が多分に見出されるやうである。からくりにつけて思ひ出されるのは、『聲曲類纂』に載せてある『源氏供養』といふ加賀掾淨瑠璃本の口繪に關する文である。其文中に加賀掾の友人である坂田藤十郎の子坂田兵七郎から頼まれて『源氏供養』を三番續に取組みて上演することを述べて、加賀掾は既に「老音でござります間、末々までは聞えがたふござりませうけれども」辛抱して聞いてくれといつて、更に「扨嘉太夫も此淨瑠璃をかたりませうけれども、がくやでからくりの世話をやかれませう故淨瑠璃は語りませぬ」と述べてゐる。そしてその繪に於て、加賀掾が左に、嘉太夫が右にゐる處を見ると、此淨瑠璃の上演された元祿の末頃には既に息子が嘉太夫を名乘つてゐたものと思はれるのである。『聲曲類纂』によれば、加賀掾は寶永八年正月廿一日七十七歳にて沒してゐる。尙或はその死を同年八月十一日とし、其子宮內が同八月二十一日嘉太夫を相續したとも記されてゐるが、二代目嘉太夫の相續がもつと以前のことであらうことは、前述の『源氏供養』の繪によつても明白である。

竹本義太夫　義太夫は元來大阪天王寺村の五郎兵衛と呼ぶ百姓にて、農業の傍ら井上播磨の弟子淸水理兵衛について播磨風の淨瑠璃を學び、延寶四年には淸水理太夫と稱して、京都の宇治嘉太夫の芝居にて、『西行物語』の第二段目の、藤澤入道夜盜の修羅場を語つて、大音四隅に徹することによつて聽衆を驚歎せしめたといはれる。其後嘉太夫の金主竹屋庄兵衛が嘉太夫から分れるや、理太夫の五郎兵衛を太夫として、京の四條河原に操芝居を

興行し、理太夫は『神武天皇』『日本王代記』『松浦五郎』等を語つて、始めて獨立したのであつたが、思ふにまかせないので、即ち地方巡業を試み、宮島の興行を終ると再び大阪に上り、道頓堀に竹本座を起して義太夫と號した。それは貞享二丑の年二月一日のことであつた。此時語られたものは近松の作である加賀掾の語物『世繼曾我』で、三味線には竹澤權右衛門、人形には辰松八郎兵衛がゐた。

やがて三年春には、加賀掾は道頓堀に下り、井原西鶴の作『曆』を語つて義太夫に戰を挑む。義太夫は近松の『賢女手習並新曆』を出し、義太夫の方が勝利を得たので、加賀掾は再び近松の『凱陣八島』を出してゐる最中、火災にかかり、はうはうの體で京都に引あげた。義太夫は此時三十六歳ながら郷土的同情によつて人氣をあつめ、京都下りの老將加賀掾を打破ると、義太夫節の勢いよいよ當るべからざるものとなつた。（ところで加賀掾の大阪侵入は一般に貞享三年といふことに傳へられてゐるが、義太夫の正本たる『藍染川』には明かに貞享元年七月中旬とある所から、五郎兵衛の理太夫が義太夫と改名して竹本座を起したのは、貞享元年七月以前のことで、加賀掾の進擊は元年の暮のことと見るべきだといふ說もあるが信じがたい。）

かくて貞享三年二月四日には、近松が彼の出世を祝うて特に書き與へた『出世景清』を上演した。その後の義太夫は近松の作品を殆んど獨占的にそれからそれと上演した。かうして義太夫の名は次第に高まり、元祿十四年五月には竹本筑後少掾の官名を受領し、藤原博教と稱した。近松は此時樂人蟬丸によせて、彼の爲に『蟬丸』を書き與へた。けれども竹本義太夫といふ人はさすがにえらい所があつた。自分の音聲と技量とに自信をもつてゐた。他流の人々が當時皆盛にからくりを應用して、低級な見物を引くに努めてゐたにまねず、あくまで自分の腕によつて本當の聽衆に訴へようとした。從つてからくりによつて奇をてらはず、假令近松がからくりの應用を曲中にあみ込んでも、自分は寧ろさうした場面を强ひて語らうとしなかつた。かくして出羽掾の芝居などが、常に大入大當りを占めたに反して、彼の芝居はいつも缺損つづきであつた。而も義太夫はあくまで操座を持ち續け

ようとした。今日の商賣本位の興行家であつたら、忽ち芝居を廢めてしまつただらうに係らず、どこまでも苦心をこらして經營を持續した。天は遂に彼の努力に報いる所があり、元祿十六年五月七日上演の『曾根崎心中』は之までにない好成績をもたらしたのであつた。これまで久しい間彼は時代物風の强い物ばかり語つてゐたに係らず、元來が大音の上に甲乙地合自然にそなはつた聲で、纖細な曲節を以て巧に語つたが爲に、非常な人氣を呼び起し、殊に題材がこれまでとは全く選を異にした社會的な世話事であつたので、時代物にのみに慣れた大衆は眼を廻はして吸ひ寄せられ、破天荒の大入大當りを占め、過去二十年間の損失を償うて餘りあつたと傳へられる。一旦の成功を占めると、下品な商人どもは更に富の上にも富を積まうとするのが常であるが、元來が百姓の出であつても、藝術家根性を多分にもつた我が愛すべき竹本義太夫は、あくまで淡々たる寡慾の男であつた。彼は決然として忽如剃髮して隱退を聲明した。貪慾飽く所なく、藝術の興行に名をかりて、金錢の貯蓄にのみ日夜心膽を凝らし、微塵も藝術を解せざる奴輩に比して、其差雲泥も只ならぬものがあると思ふ。單に事業界を隱退するのみでなく剃髮までして、汚穢限りなき俗塵に執着せざらんとした心事まことにわが意を得たものがある。かの近松門左衞門が、高給を與へられんとして其半を辭し、强ひて與へんとあらば、我が死後に於て、愚鈍なる我子に之を與へて貰ひたいといつたといふ恬澹さと比して、私のまことに憬憧措かざる所である。

ところが煩瑣な社會は恬澹なる彼の隱退を許さなかつた。忽ち羅針盤を失ふたやうな他の太夫等は、强ひて彼の退隱中止を要望した。竹田出雲は彼を訪れて、その消極生活を否認し、勸說して志を飜さしめ、自ら座元を引受け、義太夫をかかへる事となつて、寶永二年十一月遂に近松門左衞門と竹本筑後掾と竹田出雲とが看板を並べて『用明天皇職人鑑』によつて竹本座の革新興行が行はれた。此際義太夫は其三段目鐘入の段で出語をする、辰松八郎兵衞はおやま人形の出遣をする、演出上には水からくりが盛に應用され、再び大當りを取つたのである。爾來義太夫は引續き竹本座に勤め、正德四年八月一日を初日とする『娥哥加留多』の上演中に病を得、それから

間もなく九月十日六十四歳を一期として永眠したのである。竹本座創設以來三十年、藝界の生活四十六年、其間百三十餘篇を語つて、遂に義太夫節を完成し、淨瑠璃といへば義太夫節を思はせるほどの隆盛を來し、今日猶大衆の興味として侮るべからざる力となつてゐることを思ふと、彼の音樂的天分と努力とに感謝せざるべからざるもの少くないと思ふ。尙序に『聲曲類纂』には、後に淨瑠璃の合作をしてゐる竹本三郎兵衞が筑後掾の忰であると記されてゐるが、此三郎兵衞は吉田文三郎の子の誤であるやうだ。

竹本政太夫　近松の晩年に於ける主な竹本座の語り手として、將た義太夫節の完成者として忘るべからざるものは、二世義太夫竹本政太夫である。彼は元祿四年大阪島の內に生れ、中紅屋長四郎といつた。若くして淨瑠璃を好み、義太夫の門に入り舞臺に立たうとしたが、其聲が小さい上に美しくなかつたので、藝は上手であつたが、義太夫は之を許さなかつた。寶永七年二十歳の時、若竹政太夫と號し、已むなく若太夫の一座に加はつて京都で芝居に出た。處が正德二年の春になつて、義太夫の招に應じて竹本座に加はり、竹本政太夫と改め、其春三月『丹波與作』の道中双六の段を語つて、情味豐かな語り方に義太夫を驚歎せしめた。ところが正德四年の九月には義太夫が死んだ。義太夫の死と共に起つたのは、櫓下繼承の問題である。義太夫の高弟等は皆吾こそとその地位をねらつてゐた。處が義太夫の遺言狀には、當年二十四歳であり、まだ竹本座に入つたばかりの最年少の政太夫を櫓下にするゐる事が記されてゐた。義太夫は政太夫の前途に囑目してゐたのである。一座には大動搖が起つたが、問題は兎も角も近松の力によつて靜められた。けれども引續いての二三回の興行は果して思はしくなかつた。一座は益〻動搖し、竹本座の基礎さへもゆらがうとした。政太夫は近松に向つて、彼に向くやうな大作を要めた。竹本座の狀態を傍觀することの出來なかつた近松は、心血をそそいで雄篇『國性爺合戰』を書いた。政太夫は生死を賭けて苦心の上此大作の心を描き出すことに奮闘した。近松の妙想と、からくりの應用と、政太夫の手腕とは躍然として天下の人氣を呼んだ。三年越十七ケ月にわたる間、古今に類無き大入を續けたのである。僅に二十

五歳に過ぎない政太夫の手腕は一座の先輩達にも認められ、彼の地位は勿論竹本座の地位も玆に漸く安定をつげることとなつた。

爾來政太夫はいよいよ作品の內容情味を語り出す事に心を碎き、地合よりも詞を生かして人物と人情の表現に努め、近松の後の作品の上にその影響を及ぼす事も少くなかつたのである。かうして義太夫の死後に書かれた近松の優秀なる傑作は、皆彼によつて語り生かされ、一層の光輝を放つたのであつた。近松はむしろ政太夫によつて其技巧に拍車をかけられた感があり、近松の藝術を完全に表現し得たのは、專ら政太夫の功勞に歸すべきであらうと思はれるのである。政太夫はやがて享保九年、慈父の如き恩師近松を失うて悲歎にかきくれたのであつたが、益々その藝道に精進し、極めて謙讓の態度を以て、その聲望と地位とを高めて行つた。それでも彼は享保十九年二月に至るまで、櫓下となつて二十年の間、二世義太夫の名を襲がなかつた。やがて、同二十年十一月漸く上總少掾と號し、元文三年正月に再び許されて播磨少掾藤原喜敎と名乘つたが、延享元年七月二十五日五十歳にして長逝した。二十歳にして始めて舞臺をふんでより三十餘年の間、語る所の作品實に九十三種を數へたと傳へられる。彼はもともと富家に生れながら寸毫も驕傲の態度なく、品性高潔にして誠實、少しも所謂藝人根性のない所から、門弟は勿論接するものの敬慕措かざる所であつたといふ。

豐竹若太夫　若太夫は天和元年大阪南船場の富豪河內屋に生れた。當時淨瑠璃を學ぶことが流行したので、彼も亦十五歳の時、義太夫の門に入つて竹本采女と呼んだ。元祿十二年十九歳の時、竹本座を退き、三月十一日を初日として、近松の作である花やかな淨曲『東山殿子日遊』を上演した。やがて道頓堀立慶町に芝居を立て、紀海音の『傾城懷子』を上場したが、思ふにまかせず、元祿十六年五月二十八日長門九郞兵衞と相座元にて、愈々豐竹座を起して豐竹若太夫と改名し、海音の作『心中淚の玉の井』を語つて竹本座の『曾根崎心中』に對抗した。金があつて若くて美音であるといふ三拍子ぞろひの若太夫も、初めは思はしい成績をあげることが出來ず、

寶永二年十一月には再び竹本座に出勤して『用明天皇職人鑑』の二段目を語つた。寶永三年の暮豐竹座を再興し、金にまかせて舞臺も人形の衣裳も華々しく飾り立て、けばけばしい興行法によつて竹本座を壓倒しようとする態度は、海音の助力と與つて、漸く其基礎を固めしむることとなつた。かくて東の豐竹座と西の竹本座の對立は、勢ひ種々の點に於て競爭を引起した。西は大音で剛健なものを語る。東は美音で柔かい艶麗なものを語る。西はあくまで質實な地味な興行をとるが、東は美音な若い太夫連を驅り集めて、花々しい宣傳によつて客を引かうとする。曲調に於ても、語り物に於ても男性的と女性的といふことは兩座の流風をつくるに至つた。その結果竹本座ではそれほど人氣を呼ばなかつた『源氏烏帽子折』の伏見の里の段や、『最明寺殿百人上﨟』の女鉢の木の段などが、豐竹座の語り物として知られるといふ面白い現象を生じて來た。勿論これらの作品が若太夫その他の太夫の美音と、花々しい興行法とに利用されたことに由來してゐることはいふまでもない。

かくて次第に名聲をあげた若太夫は、享保三年正月豐竹上野少掾の官名を受領して、藤原重勝と稱し、享保九年道頓堀に豐竹座を新築し、自ら座元をも兼ね、享保十六年九月には改稱して越前少掾藤原重泰と名乘つた。延享二年十一月例の「女鉢の木」を語り納めとして舞臺を退き、梁塵軒の名によつて淨瑠璃をも創作した。『酒呑童子出生記』『萬戸將軍日記』『華和讃新羅源氏』などは傑れてゐる。明和元年九月十三日八十四歳を以て死んだが、四十七年の舞臺生活に語る處の作品百三十篇を越えたとも、或は百七十篇にも及んでゐるとも傳へられる。

辰松八郎兵衞　三味線の竹澤權右衞門、立役人形の吉田三郎兵衞等と共に、最初義太夫が『世繼曾我』を語つた頃から、辰松八郎兵衞は義太夫の一座にゐたものであらうが、彼の名が始めて記錄に見えてゐるのは、元祿十六年五月『曾根崎心中』の上演の時である。彼のおやま人形を遣ふ上に於ての手腕は、其當時既に有名なもので、手摺を離れて無量の手段を盡すと雖も全身少しも亂れなかつたといはれてゐるが、それが例の『曾根崎心中』の綟手摺を用ひての遣ひ方に見えてゐると思ふ。爾來彼は手妻人形遣の名手としてもてはやされ、寶永二年十一月

上演の『用明天皇職人鑑』に於て、鐘入の段のおやま人形に出遣をなし、翌寶永三年三月上演の『本領曾我』と『心中二枚繪草紙』及び同年夏の『加增曾我』にも出演してゐることは、殘存せる三曲の題簽に彼の名が記されてゐるのでも明かである。此年の暮彼は豐竹若太夫と相座元となつて豐竹座を再興したと『操年代記』は傳へてゐる。ひよつとすると竹本座では、此年の後半を何かの事情で興行しなかつたのどもであるかも知れない。兎に角寶永五年三月豐竹座上演の『椀久末松山』にも八郎兵衞は出勤してゐるのである。爾來彼は引續いて豐竹座にゐたものか、正德三年十二月豐竹座興行の『鬼鹿毛無佐志鐙』におやま人形遣としての名を見せてゐる。處が『淨瑠璃譜』を見ると、正德五年十一月朔日から始めて、足かけ三年十七ヶ月續演したといはれる竹本座の『國性爺合戰』に於て、八郎兵衞はまたおやま人形を遣つたことになつてゐる。して見ると彼は少くも翌々年享保二年の春までは、竹本座に勤めてゐた事は疑ひないやうである。その後彼はどうしたのであらうか。やがて江戸に下つて辰松座を起したと『竹豐故事』にもあるが、それは何時頃のことであつたらうか。前島春三氏の『近松研究序說』によると「享保三戌年十一月二十五日、於二丸辰松八郎兵衞操御見物——續談海」とあり『嬉遊笑覽』には「享保四亥年十一月二十五日葺屋町操師辰松八郎兵衞幸助二の御丸御舞臺にて操仕候事」とあつて、その間に丁度一年の差がある。之によつて見ると、八郎兵衞は享保二年春『國性爺合戰』を終つて後から、遲くも四年の夏頃までの間に江戸に下つたことは確かである。更に前島氏のは、市川拍筵の日記『老の樂』の「享保十九寅年五月九日」の條に「辰松八郎兵衞病死十日とむらひ」とあるから、享保十九年を辰松八郎兵衞の死んだ年として信用すべきだといつてゐられるが、若し『名人忌辰錄』の說を取つて彼が寬延二年年十一月二十四日に六十六歲で死んだものとすると、彼は貞享二年に生れたことになる。さうなると、竹本座創立當時は彼はまだ赤ん坊であつた筈であるから、『曾根崎心中』にお初の人形を遣つたのが丁度二十歲であつたことになる。從つて彼が寬延三年よりも十六年前の享保十九年に六十六歲で死んだとする方が一層信じられるやうである。さうすれば竹本

座創設當時は彼は十七歳であつたからである。

兎も角も『國性爺合戰』の打揚げ後、八郎兵衛は江戸に下つて、後の竹本座では、桐竹門三郎が代つておやま人形を遣つてゐたのであつた。

吉田文三郎父子　吉田文三郎は近松の晩年に竹本座に現はれた人形遣の名人である。彼の父竹本三郎兵衛は、辰松八郎兵衛と共に、創立當時から竹本座にあつて、立役人形の遣ひ手として活躍した人である。辰松八郎兵衛がお初の人形を遣つて、『曾根崎心中』に名をあげた時、三郎兵衛はまた徳兵衛の遣ひ手として、ついで『國性爺合戰』の時には、和藤内を遣つて聲名を博したといはれてゐる。『倒冠雜誌』によると、三郎兵衛が死んだのは、延享四年三月十七日であるが、彼が其時幾歳であつたかは不明である。文三郎は實に彼の實子であつて、享保二年二月十五日上演の近松作『國性爺後日合戰』の時、始めて竹本座の舞臺に出て、經錦舍の人形を片手にて出遣し、見物を驚かしたと傳へられる。成程近松は此作の「錦舍夢路の道行」や「相生參宮」などを、わざわざ文三郎の爲に書いたのではないかといはれるほどあつて、第一段の終には、「おお女房手柄、錦舍手柄、手柄手柄國性爺が手柄始は千里が竹、其筍の親優り……錦舍が乘振乘心、吉例を引けば皆吉例の毛寶は龜に乘り、費長房は鶴に乘り、……普賢は白象、文珠は獅子、今の錦舍は虎に乘る、生れは唐土、胤腹は日本の麒麟の子、末頼しき根ざしなり」と國性爺の子錦舍を讃美しながら、人形遣としての麒麟兒文三郎をもちあげて未來を祝福してゐるやうにも思へるのである。實際に於て文三郎は人形遣としての麒麟兒であつた。彼は回一回と其神技をあらはし、竹本座の守り本尊とまで尊敬されるに至つた。彼は又人形の細工に於ても有ゆる新工夫を凝らし、眉や耳から指に至るまで動かせるやうにし、大抵の上演に於て立役とおやまの二役又は三役までかねて妙腕を揮ひ、享保の初めから寶暦に至る三十年の間、人形の遣ひ方は勿論細工の方面に於ても、殆んど超人的の技能を發揮し、吾が操芝居の上に功獻したこと計り難きものがあつたのである。

文三郎の子を八太郎といつた。寛延元年八月『假名手本忠臣藏』上演の際、文吾と改名して力彌の人形を遣ふた。爾來文三郎父子は妙腕を揮ふと共に益々竹本座に重きを爲すに至つた。

やがて文三郎は只人形遣たるに甘んぜず、作者として手を延ばし始めて、先づ吉田冠子の名をもつて、三好松洛と共に近松の『丹波與作』を改作して『戀女房染分手綱』を作つた。やがて『名筆傾城鑑』『小野道風青柳硯』『平惟茂凱陣紅葉』等の合作にそれからそれと手をつけた。それ丈けならまだよかつたが、寶暦九年の七月に至つて、文三郎と文吾は獨立經營を計劃し、大西芝居嵐座を買收して操芝居を興行せんとした。竹本座の座元出雲は憤怒して、泣く泣く彼等父子の首を切つた。やがて九月には文吾は吉田三郎兵衛と改名し、再び人形遣として竹本座に出ることとなつた。之と同時に文吾の三郎兵衛は、別に竹本三郎兵衛の名を以て合作者の列に加はり、度々筆をとつて淨瑠璃をも書くこととなつた。けれども父の文三郎丈けは京に上り、翌十年一月十九日京都にて死んだと傳へられる。其後十一年、子の三郎兵衛は父の文三郎をついで、江戸へ下つたといふが、明和に至つても作者竹本三郎兵衛としても、又吉田文三郎としての名も暫く見えてゐるやうである。

權右衛門と友次郎　義太夫の立三味線尾崎權右衛門は竹本座創立の當初から義太夫及び金主竹屋庄兵衛と共に、堅く三角同盟をつくつてゐたものの如く、三弦竹澤權右衛門の名は、貞享二年上演の『世繼曾我』に太夫及び作者の名と併べられてゐる。けれどもまだ太夫の名以外には、作者の名さへ餘り重きをおかなかつた時代のこととて、その後竹澤權右衛門の名は『曾根崎心中』及び『用明天皇職人鑑』の題簽以外には見られなかつたやうである。それにしても寶永初年の刊本だとされてゐる竹本筑後掾の段物集『竹本祕傳丸』には「芝居を勤め給ふ彈手衆」として竹澤權右衛門の外に四人の名がならべられてゐる。彼は盲人でありながら、よく義太夫を助けて節章作曲の指導者ともなり、相談相手ともなり、義太夫が病歿するまで蔭の人として竹本座に勤めてゐた。序ながら、彼の藝名竹澤は淨瑠璃三味線の祖澤住檢校の「澤」と竹本の「竹」から來たものらしい。

權右衛門が引退した後は、竹本座の最初から彼のワキであつた高弟鶴澤三二が立三味線をつとめた。彼の名は正德五年十一月の『國性爺合戰』には見られてゐる。その後享保五年正月『國性爺』二度目の上演に際して、彼は其藝名を友二郎と改め、爾來番附に三味線彈の名をもつらねしめるまでに、彼は伴奏者の地位を高めたのであつた。その後元文の初めまでは立三味線に立ち、その後は時々出座し、寛延元年の『忠臣藏』などには出演してゐるが、翌年七月五十七歳を以て歿した。友二郎の三二がまた盲人であつたことは、近松の作『相模入道千匹犬』の四段目の初めに、琵琶法師鶴澤檢校といふのが、盲人は苦しからじとあつて、桐ケ谷の牢に押こめられた成良親王のお伽に用ひられ、それがやがて正體を現はすと、義貞の臣名張八郎爲勝といふ勇士であり、樟の大木をもつて敵を粉粹するといふ場面があることによつても推測出來るやうである。蓋し、近松は權右衛門のワキ三味線鶴澤三二その人を面りに借りて來て、見物を喜はせたものだといはれる。

竹田出雲父子　竹田出雲の系統は何だか頗るごたごたしてゐる。つまり萬治の頃にからくり芝居を始めて出雲と號し、翌年出雲の名を子に讓つて自ら近江と號したといふ竹田出雲と、寶永の始めに竹本座を引受けて、素晴しい經營法で淨瑠璃を發達させた竹田出雲と、淨瑠璃を書いた竹田出雲とが、皆同一人か三人かといふことがよく分らないのである。同一人だとすると、年齡の關係から怪しくなる。そこで高野博士の研究と前島春三氏の研究（近代國文學の研究所載）とでも、大變ちがつたものとなつてゐる。古い文獻などの記する處、義太夫年表に載する所、何れもはつきりしてゐないやうである。處で高野博士の所說は、竹田からくり芝居を經營した竹田出雲と、竹本座を經營した竹田出雲を全然別にして見る說である。卽ち前者は本當に出雲といつたかも怪しく、從つて初代でも何でもなく、寶永の初めに竹本座を引受けた竹田出雲は延享二年に死に、その子の出雲掾淸定が寶曆六年に六十六歳で死んだのだ。之が竹本座に關係した初代と二代で、その二代の方が、千前軒と號して淨瑠璃を書いてゐるのだといふのである。さうすると年齡の關係ははつきりして來るのである。序に作者として立つた小

出雲といふのは、二代目出雲の實子である。これ等が竹本座に關係した方で、竹田機關座を主として經營したが竹田近江の初代二代三代で、三代目は竹本座の座元を兼ねたのだらうと高野博士は説いてゐられる。處がさうすると、『用明天皇職人鑑』の第一段に一こ、近松が竹本座の革新興行を祝して述べたらしい「此時よりや諸職人、今も國名を許されて時に近江や世に出雲、其の萬代も竹の名の筑後の後の末長き……」の中の、祝福された近江と出雲との關係は如何に見るべきであらうか。何だか矢張父子の關係らしくも思はれるが。

紀海音　彼は榎並喜右衛門といひ、善八と改名した。大坂御堂前雛屋町の菓子屋である鯛屋善右衛門の次男にて、兄は油煙齋貞柳と呼ぶ狂歌師であつた。海音は始め大和の苛本寺に入つて僧となり高節といつたが、還俗して醫を業として、父は俳諧を好んで貞室の門に入り貞因と號し、海音は和歌を契沖に學び契因といひ、又狂歌を兄に學んで貞峩と呼んだ。寛保二年十月四日に八十歳で死んだといふから、寛文三年に生れた筈である。元祿十五年『傾城懷子』を若太夫の爲に書いたのが初作だとすれば、四十歳にして浄瑠璃を書き出したので、『傾城無間鐘』に至るまで、豐竹座の爲に書いた作品數十篇中、現に四十八篇も殘つてゐると聞いてゐる。近松と對立して書いた作品中には『心中二つ腹帶』の如き名篇があり、近松を研究するに方つては忘るべからざる作家である。

錦文流　元祿頃の竹本座の浄瑠璃作者に近松と共に見出される名で、彼の作『本海道虎石』は浄瑠璃史上に忘れられぬ名である。彼の小説『棠大門屋敷』（寶永二年作）によると、『虎石』の時舞臺構造上演出上に、色々な進歩が行はれたからである。彼はまた元祿十三年頃に、出羽掾座の爲に『國仙野手柄日記』を書いたことがあり、その他竹本座や豐竹座の爲に數篇を書いてゐる。大阪に生れ、西鶴の門人として俳名を錦頂子といつた外、多くを知られてゐない。

坂田藤十郎　近松に關係あつた俳優としては、嵐三右衛門とか芳澤あやめとか荻野八重桐とか、その他にも限りなく數へられるのであるが、今は坂田藤十郎丈けについて少しく述べておきたい。詳しくは近松の歌舞伎脚本

研究について述ぶべく他日を期するからである。彼は正保二年京都に生れたのであるから、近松よりは八歳の兄にして、寶永六年十一月（一說に享保元年）に死んでゐる。

藤十郎の若い時はよく分らないが、彼が俳優として世に出たのは、延寶六年に、大阪荒木與次兵衛座の『夕霧名殘の正月』に於て、藤屋の伊左衛門に扮した時である。此作は近松の作だらうといはれるもので、爾來近松は藤十郎の爲に脚本を書きつづけ、現存の二十八篇かの中で、五篇の外皆彼の爲に筆をとつたものである。此の意味から見て、近松の歌舞伎生活は全く藤十郎の爲に盡したものだといつても差支へなく、それ丈けまた近松は藤十郎の寫實主義から影響を受けてゐるのである。といつて、藤十郎の寫實主義も、今日いふやうな徹底的な寫實主義ではなく、矢張相當にロマンチックな傾向をもつたものであつたことは爭はれない時代の勢であつた。これが近松の藝術觀を構成する助となつてゐることはまた自然の勢で、之については既に度々述べた如くである。

藤十郎が如何なる方面に長じてゐたかは、『日本演劇史』の著者が說き盡してゐる。之によると「藤十郎は歴史的の人物よりも社會的の人物を得意とし、時代物よりも世話物に巧に、尊き階級の卑き階級に零落せる所謂やつし、又男女間の情事を演ずる濡れ事、及び口說に於て其長所を有し、而も其滑稽と諧謔とに妙を得た」のであつた。そして情事といつてもその濡れ事は遊女相手の廓に於ける戀愛であつて、所謂傾城買がうまかつたのである。此意味に於て近松の『三世相』や「淀鯉出世瀧德」や『夕霧阿波鳴渡』は直ちに藤十郎を思はしむるものであり、殊に『阿波鳴渡』の伊左衛門の如きは、全く藤十郎その人を描いたのであらうと思はしめずにはおかぬのである。

藤十郎は我演劇史上第一位を占める名優であつたといはれる程あり、金持の家に生れた爲か、鷹揚にして趣味に富み文筆の素養もあり、加ふるに少しも藝人らしくない高潔な人格の所有者であり、豪奢と風流とは一代の生活を支配したといはれ、その風丰は八文字屋自笑によつて、一種の小說として『寬濶役者氣質』に書かれてゐる。

近松研究の參考書

近松の淨瑠璃を集めたものは、近頃大分に出來たが、之を準歌劇として、操り劇として研究したもので、纏つたものは、未だ殆んど一冊も見當らないやうである。成る程單に一種の文學的產物としての研究は、明治以後にも大分公にされたが、操淨瑠璃の立場から、全體に互つた研究としては、其步みがまだ赤ん坊の域にあるやうである。木谷蓬吟氏の『大近松全集』の各作品は大分此點から目を通してあるやうだが、これとても全體としての研究を主とするよりか、作者の全集をつくり各篇を研究することに重點がおかれてゐる。其他にともかく研究中心のものとしては、主として左の數種を數へることが出來るやうである。

近松の一般研究書。

○近松門左衛門——塚越芳太郎著（明治二十七年民友社、十二文豪叢書の一として刊、四六判二八六頁）傳記文章、人生觀社會觀世界觀を說く。

○近松著作一班——塚越芳太郎著（明治二十八年民友社、上卷のみ刊。四六判五一〇頁。）時代物の戲曲的研究を主とす。

○近松之研究——坪內雄藏、綱島榮一郎編（明治三十三年春陽堂刊、菊版五七〇頁）總論の外に、數曲の十氏合評に釋註を加へた權威ある文學的研究。

○近松門左衛門——藤井乙男著（明治三十七年金港堂刊、菊判二八八頁）傳記逸話、著作文體等を說く。

○近松詞章の研究——加藤順三著（大正十一年『近松戲曲新研究』と題し京都文獻書院刊、十五年改題、四六判二一六頁）時代物と世話物、俗謠、道行等に關し、詞章的研究を主とす。
○近松の藝術と人生——飯野哲二著（大正十二年東條書店刊、四六判三二六頁）傳記、作品、近松の本體、戀愛、藝術觀、人生觀にわたり、文學として一通り纒めてある。
○近松研究の序篇——前島春三著（大正十四年武藏野書院刊、四六判三〇五頁）近松以前の淨瑠璃や、近松研究の態度等に關し、數篇の小篇を集む。
○日本演劇の研究——高野辰之著（大正十五年及昭和二年改造社刊、二册、菊判各册五六百頁）中に近松研究の論文數篇あり。
○早稻田文學、近松研究號——（大正十五年十一月刊）諸氏の研究論文集。
○歌舞演劇講話——高野辰之著（昭和四年寶文館刊。）近松研究の一部を收む。
以上の外には、研究を主としたもので纒つたものが殆んど現はれてゐないことは、寧ろ不思議であるが、今後の研究者に對しては、私は參考資料として次の如き表を提供したいと思ふ。
第一類　德川時代の各種の近松研究及び其他の人形淨瑠璃研究參考書。
第二類　明治以後の各種の註釋書及び近松物に關する概說。
第三類　其他の研究資料。
△第一類としては、僅に下の數種をあげ得るに過ぎない。
○難波土產——穗積以貫撰（元文三年正月刊、五卷五册、昭和三年刊博文館帝國文庫本『近松世話淨瑠璃集』中にあり）近松の藝術論と、外に近松物『お初天神記』、『國性爺合戰』の評註あり。
○今昔操年代記——（西澤一風著、享保十二年春刊、上下二卷、右『近松世話淨瑠璃集』中にあり）作者は一

風なるべく、誤もあるが、相當信ずるに足る操り劇史である。

○竹豐故事――浪速散人一樂撰（寶暦六年刊、上中下三卷、右『近松世話淨瑠璃集』中にあり）『操年代記』の増訂ともいふべき竹本、豐竹由來物語。

○淨瑠璃譜――一名諸事聞書往來（撰者未詳、上下二卷、之も右淨瑠璃集中にあり）竹本豐竹兩座の興亡史、義太夫淨瑠璃の盛衰記にて、細かに人形及び舞臺を說く事に於て他に類例なし。安永天明頃の著か。

○外題年鑑――寶暦七年二月、明和五年、安永八年、寛政五年刊の四種の外題年鑑を守隨憲治氏が校合して、『近松世話淨瑠璃集』の終に附けてある。要するに上演外題年表である。誤はあるが參考になる。

○瑠璃天狗――賽笠翁著。壽門松、嫗山姥、川中島合戰の評註あり。帝國文庫『海音宗輔淨瑠璃集』にあり。

○戲場樂屋圖會――畫工松好齋半兵衛の著（寛政十二年刊、上下二冊）

○樂屋圖會拾遺――（享和二年刊、上下二冊）

右二書は『浪速叢書』第十五卷に收む。殊に後者は操の舞臺及び人形に關する唯一の圖會として珍重さる。

○聲曲類纂――齋藤月岑編（弘化四年冬刊、明治二十二年十月增補印刻出版、追補とも和裝七冊）人形遣ひ方の繪、淨瑠璃作者及び太夫傳、其他德川時代民衆藝術に關する雜記にて、繪の類は『役者繪盡』からとり殊に珍とするに足る。これは『新燕石十種』第四、『音曲叢書』第二、等にも收められ、又和裝の單行本もある。

○今古參考南水漫遊拾遺――一卷より三卷、これは『新群書類從』第一卷に載つてゐる。

○八重垣雲絕間――卽ち役者繪盡、下一冊、これは『聲曲類纂』の繪の引用原本。

○璣（からくり）訓蒙鑑草――二冊、からくり仕掛の說明をしたものにて稀書複製會本中にあり。

此外には、雍州府誌、奈良柴、斷弦餘論、宗長日記、色道大鑑、大日本史料、言緒卿記、時慶卿記、看聞御記、足薪翁記、還魂紙料、用捨箱、牟藝古雅志、江戸名所咄、昔々物語、江戸砂子、南水漫遊、今昔物語、麓の花、

望海毎談、三壺聞書、近世奇跡考、江戸節根元記、我衣、三弦考、俗耳鼓吹、本朝世事綺談、賤のをだまき、雲錦隨筆、音曲道智論、倒冠雜誌、近代世事談、德永種久紀行、色音論、塵塚談、傀儡子記、傳記作書、後はむかし物語、世事百談、京雀、和漢三才圖繪、嬉遊笑覽、人倫訓蒙圖彙、女用訓蒙圖彙、耳塵集、近世風俗志、新群書類從第五及び九、德川文藝類聚、章句故實集等實に枚擧に遑ないのであるが、多くは斷片的の記述あるに過ぎず、大抵此研究中に參照して、主なるものは要所要所に之を記しておいた。又近年刊行された『音曲叢書』中には一二の參考書が收められてゐる。

△第二類の各種の註釋書中にては、

評註近松著作集――山田武太郎（美妙齋）著、三卷三冊、明治三十年刊。
近松之研究――坪內雄藏等編、一冊。（前出）
近松世話淨瑠璃詳解――高野辰之撰、明治四十年刊、一冊。
巢林子評釋――藤井乙男撰、明治四十一年刊、一冊。
新釋挿圖近松傑作全集――水谷弓彥校註、明治四十三年刊、五冊。
近松淨瑠璃集――有朋堂文庫、三冊。
大近松全集――木谷正之助校註、十六卷全十六冊。第十六卷は近松辭典。
近松全集――藤井乙男校註、大阪朝日新聞社編、十二冊。
近松世話物十種選――吉澤義則、宮內和一郎校註、大正十五年刊。
近松語彙――上田萬年、樋口慶千代共編、四六倍判七七二頁。最も權威ある近松辭典。
詳註全譯近松傑作集――若月保治著、昭和三、四、五年刊、全三冊、世話物全部の詳註に現代語の譯文を添ふ。

などが最も註が多くして、收むる處が多篇に及んでゐる。其他に未完結物や教科用のものも大分あるやうだが、

それ等は他の註釋書や研究書と共に『近松語彙』の中に多くあげられてゐる。
△第三類の一般研究資料としては、單に文學としての研究參考書と、人形や舞臺や、上演などに關するものと、音樂に關するものなどに分けることも出來るが、場合によつては嚴密にその分類をすることが出來ぬものがあるから、今は參考に資すべき主要なものを、單に手當り次第に列擧することにする。

平家音樂史――館山漸之進著。
德川時代の藝術と社會――阿部次郎著。
日本演劇史――伊原青々園著、一册。
近世日本演劇史――伊原青々園著、一册。
日本演劇史――灰野庄平著。
日本文學辭典――三浦圭三著。
元祿文學辭典――佐藤鶴吉著。
近松門左衛門全集――高野辰之、黑木勘藏編十册。
近松歌舞伎狂言集――高野辰之校訂、二册。
近松世話淨瑠璃集――守隨憲治編、帝國文庫一册。
近松門左衛門集――樋口慶千代校註、笹川種郎編、近代日本文學大系の二册。
國語と國文學――大正十三年十月元祿文學號、同十四年八月號、昭和五年四月文章研究號の三册。
歌謠音曲集――黑木勘藏校、日本名著全集中一册。
民族藝術、人形芝居研究號――昭和四年四月、第二卷四號。
舞の本――上田萬年校訂、明治三十七年刊。
歌舞伎概論――飯塚友一郎著。
歌舞伎細見――飯塚友一郎著。
人形芝居雜話――石割松太郎著。
舞踊の美學的研究――小寺融吉著。
演藝畫報――分類歌舞伎史號、並に人形芝居研究號。
近世演劇考說――黑木勘藏著、昭和四年刊。
近世邦樂年表――音樂學校編、昭和二年刊。二册。
元祿歌舞伎傑作集――高野辰之、黑木勘藏校訂、大正十四年刊。二册。
近代歌謠集――藤田德太郎編。

近松名作集——黑木勘藏編、日本名著全集中の二册。
淨瑠璃名作集——黑木勘藏編、日本名著全集中二册。
近世國文學史——佐々政一著。
謠曲と元曲——七里重惠著。
江戸近世舞踊史——九重左近著。
日本演劇の起源——呉文炳著。
日本劇場史——後藤慶二著。
日本世相史——齋藤隆三著。
日本歌謠史——高野辰之著。
情死の研究——大道和一著。
江戸時代の男女關係——田中香涯著。
近松とシエエクスピア——宮森麻太郎著。
歌舞伎と近代劇概論——伊藤鶴松著。
近世國文學序說——藤村作著。
上方文學と江戸文學——藤村作著。
日本貨幣史——瀧本誠一著。
江戸時代の音樂——田邊尙雄著。
近代國文學研究——前島春三著。
日本近世文學十二講——高須芳次郎著。
人形劇研究——南江二郎著。
江戸軟派雜考——尾崎久彌著。
江戸文學叢說——藤井乙男著。
文學に現はれたる我國民思想の研究——津田左右吉著。平民文學の時代、上。
德川時代の文學に見えたる私法——中田薰著。
元祿時代の經濟學的研究——山本勝太郎著。
歌舞伎劇の經濟史的考察——山本勝太郎、藤田儀三郎共著。
歌舞音樂略史——小中村淸矩著。二册。
謠曲通解——大和田建樹著。
歌舞音曲考說——高野辰之著。
近世戲曲史論——守隨憲治著。
近松の國語學的研究——佐藤鶴吉著。
近松の藝術——近藤忠義著。
以上三種岩波講座日本文學の一部。
繪入淨瑠璃史——水谷不倒著、三册。
義太夫大鑑——秋山木芳著、二册。
見世物研究——朝倉無聲著。

江戸時代軟文學概論——藤村作講、江戸時代の文學の一講。
日本の音樂——兼常淸佐著。
早稻田文學——西鶴研究號
雜誌演劇月刊——中の三田村鳶魚の人形劇研究。
淨瑠璃史——高野辰之著
江戸文學研究——山口剛著。

以上の外にもまだ澤山あるであらうし、斷片的のものは、私も限りなくのぞいて見たが、それらの名は今割愛することにする。此外伊庭孝撰、コロンビア・レコード會社製の『日本音樂史』と稱するレコードは多少の參考になるものである。

主要語索引

一、本索引は專ら主要語のみを集めたるに過ぎず。

二、配列の順序は字音假名遣によらず、あくまで一般人に便利ならんことを目的として、所謂寫音的假名遣によつた。いな、時には、一層發見に便ぜんとして、同字を一箇所に集めたりして、便宜法を用ひた。

三、本索引は、目次の小題目と併せて、始めて充分の役に立つべきを以て、一方のみをさぐるに止めざらんことを希望する。

近松人形淨瑠璃の研究

限定六百部印刷　內發賣本　五百三十部



昭和九年六月十一日印刷
昭和九年六月十五日發行

定價拾圓

著者　若月保治

刊行者　長谷川巳之吉
東京市麹町區三番町一

刊行所　第一書房
東京市麹町區三番町一
電話九段三三四四

東京市牛込區山吹町一九八
印刷者　萩原芳雄
製本者　橋本久吉

大日本演劇史　荻野庄平著

従來我國には、（演劇が明かに民間傳承の藝術でありながら）、嚴密なる意味に於いて、演劇の起原とその獨得な性質について未だ基礎的な方面を吟味した演劇史が皆無であつた。此の爲めに、私達は過去に於いて闇黑の中に閉ざされながら如何に多くの不便と苦しみとを味つた事か、敢てそれは附言するまでもない事であろ。幸ひに最も適任と信ずる著者に依つて此の大業が遺されたといふ事は、我々研究者にとつては恰も太陽の輝きを見る喜びを感ぜずには居られないであらう。

著者は先づ原始民族の生活に逆のぼつて筆を起し、演劇史の起原が按舞にあることを實證せんとして、自ら親しく北海の果てにアイヌ族の舞踊を探求し、さらに宇受賣女命の研究に入つてシヤーマニズムの巫と覡の舞踊と、紀記兩論の《かんがかり》《わざをぎ》の差違と共通點とを比較考究しつつ遂ひに隼人の傳説において演劇史を完全に結びつける事を得たのである。而して藤原時代の演伎歌舞を傍系として平安朝文學を論じ、鎌倉時代に進んで建築學、茶道、遊戲、神樂、催馬樂、田樂、散樂、猿樂の雜伎雜舞より人長の舞ひに及んで、神樂、シヤーマニズム、お國の念佛踊等を結び、茲に始めて女歌舞伎の出現となり、更らに此の女歌舞伎に濫觴され、系統づけられた演伎の潮流に依つて野郎歌舞伎、若衆歌舞伎等の輩出を見、遂ひに異彩と光輝とに富んだ元祿劇壇の形成に達した事等を系統的に諄々と說いてゐる。之れに依つて我々は最も研究の困難を感じてゐた元祿に至るまでの演劇の發生とその展開を明瞭に考察し得るのである。（刊行者）

菊判一五〇〇頁　圖版一五〇　總クロオス裝特製　¥ 7.00

歌舞伎細見　飯塚友一郎著

本書の特色は其緒言にいはるる如く、歌舞伎狂言の內容を鳥瞰圖式に解題し、一系統から出た各種雜多の脚本を整理分類して一群となし、稗史野乘編、仇討狂言編、御家騷動編、緣起靈驗編、怨靈變化編、名人奇人編、義人俠客編、白浪毒婦編、心中情話編、喜劇編、浮世風俗編に分類し、更にこれを二百七十餘種に分割し、進んで此母體より變遷轉化したる狂言について解釋考證を下し、その狂言の興行年月、座名、主役を列擧し、由來故事來歷について周到なる說明を與へ、狂言出典を明にする爲め無數の參考書を揭げた深切ぶりである。殊に百餘頁の索引に至つては著者の結晶ともいふべく、歌舞伎狂言外題辭典、乃至俳優人名辭書として世人を裨益する處少くない。此の深切なる態度と眞純なる學究的良心とは吾人の大いに敬服する處である。（野本寮氏評）

菊判　賣切絕版　四六判一二五〇頁　布裝特製　挿繪三〇〇圖　¥5.00